

O Corpo da Arquitectura

António Raimundo Moreira Gomes

Dissertação de Mestrado em Filosofia - Estética

Outubro, 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia Estética, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Filomena Molder.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 10 de Outubro de 2011

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Lisboa, 10 de Outubro de 2011

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Filomena Molder que me orientou neste estudo, pela sua sabedoria, pelo seu profissionalismo, pela sua disponibilidade e principalmente pela sua compreensão e receptividade.

Agradeço ainda a todos que colaboraram comigo nas obras de arquitectura que aqui apresento, pois compreenderam e prolongaram os passos que desejei seguir. A liberdade concedida pelos meus clientes também me permitiu dar corpo à arquitectura que apresento nesta investigação.

Por fim, quero agradecer a todos que directa ou indirectamente contribuíram para a minha aprendizagem e, em particular a todos aqueles que contribuíram para a elaboração deste estudo.

O CORPO DA ARQUITECTURA

ANTÓNIO RAIMUNDO MOREIRA GOMES

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: arquitectura, dança, ritmo, corpo, movimento.

Era eu ainda estudante de arquitectura e dei por mim a conceber os projectos, como se de um corpo de um bailarino se tratasse. A minha relação com a dança sempre foi muito intensa e o mote para as minhas viagens era sempre ir assistir a uma peça de dança específica. A essas viagens deve-se o facto de, por exemplo, já ter assistido a quase todas as coreografias da companhia de Trisha Brown. Pensar em gestos do corpo humano, na sua anatomia, e principalmente nos seus movimentos tornou-se um acto imediato, e muitas vezes inconsciente, quando estou a projectar obras de arquitectura. Por outro lado, o meu interesse por filosofia levou-me a entrar no mestrado cuja tese aqui resumo. Logo de início percebi que através do estudo da filosofia e da estética poderia compreender melhor a relação que sempre estabeleci entre as disciplinas de arquitectura e da dança. Pensar no corpo enquanto faço arquitectura, leva-me sempre a relacionar as articulações de um membro quando tenho necessidade de “mudar de direcção” na forma da arquitectura, a relacionar os dedos ou o modo como o corpo humano toca no seu exterior com o modo como uma obra de arquitectura deve terminar e poderia enumerar imensas outras semelhantes relações. O corpo da arquitectura tornou-se para mim uma evidência, e encontrar uma arquitectura que possa dançar um desafio permanente.

O CORPO DA ARQUITECTURA

ANTÓNIO RAIMUNDO MOREIRA GOMES

ABSTRACT

KEY-WORDS: architecture, dance, rhythm, body, movement.

I was still studying architecture and I found myself designing projects, as a body of a dancer. My relationship with the dance was always very intense tone for my travels, and I was always going to watch a specific dance piece. Those travels alounded me, for example, to have seen almost all the choreographies of Trisha Brown Company. To think of the human body in gestures, in their anatomy, and especially in their movements became an immediate act, and often unconscious, when I'm designing architectural works. On the other hand, my interest in philosophy led me into the master's thesis here whose resume. Early on I realized that through the study of philosophy and aesthetics the relationship ever established between the disciplines of architecture and dance could be better understand. Thinking about the body as architecture, leads me always to relate the joints of a limb when I need a "change direction" in the form of the architecture work to link the fingers or the way the human body touches the outside, with the way a work of architecture should be ended and I could list plenty of other similar relationships. The body of architecture has become for me an evidence, and to find an architecture that can dance is to me a continuing challenge.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1 RITMO	4
1.1 ONDE NASCE A ARQUITECTURA?	4
1.2 O LUGAR	5
1.3 RITMO	9
1.4 TEATRO EPIDAURO	10
1.5 HABITAÇÃO “EPIDAURO” LOUSADA	11
2 FORMA E CORPO	17
2.1 CRESCIMENTO	17
2.2 METAMORFOSE DE GOETHE	18
2.3 RICHARD SERRA	19
Texto integral de Richard Serra sobre a sua escultura “Walking is Measuring”	20
2.4 SOBRE A CIDADE SÃO JOÃO DA MADEIRA	21
2.5 HABITAÇÃO “UMA CASA PARA UMA CIDADE QUE OLHA COM AS MÃOS” S.J.M.	22
3.1 GRAVIDADE	28
3.2 PESO E LEVEZA	29
3.3 DOMÍNIO DO MOVIMENTO	33
3.4 “ACROBAT KITCHEN”	36
4 ARQUITECTURA E DANÇA	40
4.1 “A DANÇA” DE MATISSE	40
4.2 TRISHA BROWN	42
4.3 O CORPO DA ARQUITECTURA	45
4.4 HABITAÇÃO “A DANÇA”	46
CONCLUSÃO	52
BIBLIOGRAFIA	53

O CORPO DA ARQUITECTURA

INTRODUÇÃO

Desde a minha actividade académica, enquanto estudante de arquitectura, que conceitos como “**movimento**”, “**leveza**”, “**corpo**” e “**dança**” foram uma parte fundamental no desenvolvimento dos meus projectos. Com eles, e através deles, o meu processo de projectar ganhava e ganha forma. A dança, e sobretudo a dança contemporânea, passa a ser a companhia e o medidor das minhas procuras no acto de projectar arquitectura.

Pensar como se pode fazer arquitectura enquanto se reflecte sobre a disciplina e os actos da dança, levou-me a escrever esta tese. A proximidade que tenho com o acto de projectar arquitectura enquanto penso na dança é muito profunda e íntima, mas quase sempre toma a forma de um objecto físico e a sua concepção tem muito de intuitivo. Deste modo, tentar passar para palavras o que normalmente faço com o desenho, levou-me a um “desdobrar do nó” árduo e sempre sem a certeza de conseguir dar, aos possíveis leitores deste estudo, a necessária nitidez para a compreensão do tema. **O corpo da arquitectura** é em primeiro lugar um trabalho de procura de uma arquitectura em diálogo com a dança.

Este projecto divide-se em quatro partes. Em **ritmo**, primeiro capítulo, procuro dar resposta à pergunta: “onde nasce a arquitectura?”. No segundo capítulo, dedicado à **forma** e ao **corpo**, pretendo descrever o processo de formação conceptual de um objecto de arquitectura. A gravidade dos corpos será o elo de ligação que será apresentada no jogo descrito no terceiro capítulo sobre **peso e leveza**. Em **arquitectura e dança**, quarto e último capítulo, pretendo encontrar uma arquitectura, cuja forma se possa confundir com a fluidez e leveza de um bailarino. Em cada capítulo usarei um projecto de arquitectura, tendo como simples propósito uma mais fácil e visual demonstração das procuras presentes em cada um deles e, deste modo, tentar, dar o máximo de transparência à sua procura. Os quatro exemplos que darei, são de minha autoria, visto incluírem na sua concepção as questões levantadas nesta pesquisa. Sei que poderá parecer pretensioso o uso de projectos de arquitectura da minha autoria, mas a opção teve única e exclusivamente a intenção de uma melhor compreensão por parte dos leitores deste estudo. Usarei, também imagens de algumas obras de autores contemporâneos, como a coreógrafa Trisha Brown, o escultor Richard

Serra, o pintor Matisse e obras de Miguel Ângelo cuja multiplicidade e vastidão dos talentos (arquitectura, pintura, escultura) fá-lo quase um símbolo pleno do próprio Renascimento.

1 Agarrar o pulsar à Terra, ler o **ritmo** do lugar. Mais do que uma percepção cartesiana do local, onde a arquitectura se vai inserir, o primeiro capítulo pretende mostrar que se pode absorver os fluxos e movimentos dessa mesma paisagem. Isto significa que, para além dos alinhamentos com elementos de referência físicos, do entendimento da morfologia do local, ou outros aspectos mensuráveis, o nascer da arquitectura poderá compreender o sentido de **ritmo** do lugar. Observar a paisagem do local e assimilar o seu **ritmo** será como vislumbrar todas as formas que dela poderão surgir.

O projecto de arquitectura para melhor exemplificar o **ritmo** do lugar, é o da habitação “Epidauro”(exemplo de um projecto de arquitectura apresentado no fim do primeiro capítulo). A sua denominação procede de uma analogia com o teatro grego com a mesma designação e compreende um afeiçoar-se, quase natural, à morfologia do local. O dar corpo a este projecto pretendia cristalizar, da melhor forma, o exacto momento em que consegui ouvir o desejo do lugar.

2 Após a interiorização do ritmo como condição *a priori*, o capítulo **forma e corpo** pretende descrever o desenvolvimento e crescimento conceptual de um objecto de arquitectura. Este acto, que apesar de tudo é um acto de formação, terá que ter sempre a lucidez do ritmo do lugar já encontrado e a objectivação do desejo intrínseco da forma que será estudado. O livro de Maria Filomena Molder *O Pensamento Morfológico de Goethe* e a sua introdução ao livro de Goethe *A Metamorfose das Plantas*, são uma “ponte” que nos permite entrar no conceito e no estudo de “metamorfose”. Para a arquitectura que eu pretenderei mostrar com este estudo, todo este entendimento de “metamorfose” vai ser essencial para a tematização do crescimento da forma no acto de projectar.

“Uma Casa para uma Cidade que Olha com as Mãos” é o projecto escolhido para conseguir dar melhor visibilidade ao que este capítulo pretende demonstrar. Esta é uma casa para São João da Madeira, cidade onde o trabalho em chapelaria e calçado é o dia-a-dia da maior parte dos seus habitantes. O local onde foi implantada a obra revela em si a vocação do olhar. Em dois momentos e locais precisos o infinito mostra-se: a visão da linha do horizonte desenhada no con-

tacto entre céu e o mar; e a silhueta da cidade em forma de último toque com o céu. A formação deste projecto desenvolveu-se no dar corpo a duas mãos que olham para os locais, onde foram descritos os dois momentos particulares.

3 É também na **gravidade** que a arquitectura e a dança se encontram. Um bailarino, tal como a arquitectura, transmite leveza e movimento no jogo do seu corpo com Terra. **Peso e leveza** são, deste modo, os conceitos que mais aproximam estas duas disciplinas. Um dos livros essenciais para a pesquisa e compreensão dos conteúdos deste capítulo é *O Domínio do Movimento* de Rudolf Laban (arquitecto, bailarino, professor e coreógrafo).

A obra escolhida para melhor exemplificar este capítulo, não será propriamente uma peça de arquitectura, mas um elemento que faz parte de uma habitação. “Acrobat Kitchen” é uma cozinha-protótipo construída para um público-alvo bem definido, jovem e dinâmico. “O Acrobata” de Picasso foi o mote para a concepção desta cozinha, e visava ser a continuação da vivência dinâmica de um jovem casal. Uma cozinha é sempre um elemento onde se encontram inúmeros utensílios fixos e rígidos, o que pode, por si só, ser um obstáculo na procura da concepção de um espaço livre e fluído. Por essa dificuldade a “Acrobat Kitchen” pode ser um exemplo da “aparente” dicotomia peso-leveza, de que se falará mais adiante.

4 Por último chego ao tema central desta tese, que será fazer encontrar contactos entre a **arquitectura** e a **dança**. Todo o percurso dos capítulos anteriores pretende construir o vislumbamento da possibilidade deste encontro. Noções como toque, contacto, esforço, gestão de esforço e gesto serão fundamentais para a construção de uma arquitectura que nos leve à imagem de um bailarino ou da dança que é um todo. Os ensinamentos da coreógrafa Trisha Brown serão aqui basilares.

A habitação “A Dança” é a obra de arquitectura que escolhi para melhor exemplificar este capítulo e mesmo toda esta investigação. É uma obra para a qual me foi dada total liberdade na sua concepção e na qual procurei desenvolver os conceitos explanados neste estudo. Tal como um bailarino, esta obra doseia o seu esforço formal na procura de simples mas firmes gestos, que procuram transmitir-nos a experiência de leveza e movimento.

1 RITMO

1.1 ONDE NASCE A ARQUITECTURA?

Esta é uma pergunta que provavelmente todos os arquitectos gostariam de ver respondida. Tendo um carácter, muitas vezes filosófico, poderíamos dizer que não existe somente uma única resposta. A pergunta até pode ser colocada várias vezes, e várias vezes pelo mesmo indivíduo, mas terá certamente sempre uma resposta diferente. Só pelo simples facto de se pensar numa resposta para esta pergunta, somos levados, e quase por impulso, a formular outras perguntas. Estas novas perguntas, algumas delas novamente de carácter filosófico, fazem-nos entrar numa espiral onde as primeiras certezas se transformaram em dúvidas e hesitações. Por estes motivos e mais alguns, a generalidade dos arquitectos evita colocar a questão que dá título ao subcapítulo, ou pelo menos pensar na sua resposta pelo seu lado obscuro, comparando-a a uma janela nem sempre de possível acesso. Para entrar nesse lugar é necessário uma força de vontade, com a perspectiva de compreender melhor os caminhos percorridos e nunca de encontrar uma resposta definitiva. A relação entre filosofia e arquitectura vai ser desenvolvida mais à frente e apoiada sobretudo no livro *Construções* de John Rajchman.

Nietzsche em *Assim Falava Zarathustra* diz-nos que “Eu sou corpo por inteiro e nada mais”¹, recentemente José Gil referiu que “somos apenas corpo”. Com eles comecei a compreender que são os meus braços que configuram o meu espaço; são os meus braços que medeiam e constroem o meu pensamento. Pensar na arquitectura como um corpo, fundamentalmente se o ligarmos a um corpo humano ou animal, implica abrir e entender a noção de matéria de um certo ponto de vista. Uma matéria sobretudo móvel. O objectivo será levar-nos para momentos de contacto entre as disciplinas da arquitectura e da dança. Por esse motivo todos os temas ou perguntas colocadas neste estudo, são feitas e desenvolvidas com o fim de explicitar o título desta tese.

Tentarei, neste estudo, mostrar a arquitectura como um corpo e compreender melhor, à luz do tema central, “O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos.”²

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zarathustra*, p.38.

² GIL, José, *Movimento Total - O corpo e a Dança*, p.13.

Corpo, movimento, forças, animal, ritmo, são palavras-chave que me fazem levar aos próximos itens.

1.2 O LUGAR

“Ora, a mãe do devir [o espaço], sendo líquida e ígnea, e recebendo as formas, quer da terra, quer do ar, e sofrendo todas as outras **afecções** que se seguem a estas, aparece à vista com grande diversidade; mas, devido ao facto de estar **cheia de potências que não são nem semelhantes nem equilibradas**, ela própria [Natureza] está totalmente desequilibrada, pendendo de forma irregular para todos os lados e sendo ela própria [Natureza] agitada por elas [pela terra e pelo ar] e, ao ser movida, agitando-as por sua vez.”

Platão, *Timeu*, 52d-52e, p.100.

Compreendo o conceito de “afecções” que Platão refere na citação anterior, como os afectos que são como que deixados, por nós, num qualquer lugar, são os afectos ou as marcas emotivas que captamos em algo exterior ao nosso corpo e não os poderemos trazer de volta. Essas “afecções” são determinantes na configuração da forma, fluxos ou “potências” desses objectos ou lugares exteriores ao nosso corpo. A visita ao lugar, onde irá ser projectada uma obra de arquitec-

tura é sempre essencial e é causa de um momento, quase, ritual, para o início do projecto. Para além de elementos físicos, muitas vezes arquitectónicos, presentes no local e alinhamentos dominantes de construções contíguas, ir-me-ei centrar em “percepções” e “afecções” recolhidas neste “ritual”. No capítulo *Percepto, Afecto e Conceito* do livro *O que é a Filosofia?* de Deleuze e Guattari refere-se que “O que conserva, a coisa ou a obra de arte, *é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos.*”³ O que eu quero aqui expôr também é que essas “afecções” não são só os nossos afectos perante esse lugar, são o conjunto de afectos de todos os que por este lugar já passaram e o sentiram. Assim podemos falar em “potências”, em “movimento”, da “animalidade” do lugar. Inspirado neste mesmo capítulo cheguei a escrever, sobre uma habitação projectada por mim (a habitação “A Dança” e exemplo do quarto capítulo) o seguinte: *A mim resta-me dançar na casa “enquanto esta durar.” “O sangue lateja sob” as paredes da casa, as sombras desdobram e multiplicam os espaços. Ela tornou-se independente de mim, enquanto seu criador. Tornou-se independente do meu dançar, do dormir de uma mulher ou do chorar de uma criança.*⁴ No entanto é através destas e outras “sensações” que a casa se “conserva”, e nela se conservam todas a percepções e afecções. O “dormir de uma mulher” ou “o chorar de uma criança”, são ao mesmo tempo símbolo de tudo o que um certo lugar já “bebeu”, mas ao mesmo tempo são o testemunho, e o apontar de duas hipotéticas, mas passíveis de serem reais, situações que contribuem para que cada lugar esteja “cheio de potência”.

Para compreendermos a “animalidade” que eu pretendo explorar e relacionar com o entendimento de Natureza será necessário ir ao encontro dos Gregos. Na antiga Grécia, “os gregos concebiam os deuses através dos animais” e a Terra era um grande “animal”. Segundo Maria Filomena Molder “a animalidade é uma matriz divina do ser humano” e tem a ver com o respirar, o viver, o comer, o dormir entre outros. Se a “Terra é um grande animal”, para a entendermos teremos que ouvir o seu respirar e captar o seu **ritmo**. Quando coloco a questão: *Onde nasce a arquitectura?* no início deste estudo, pretendo mostrar que é compreendendo a animalidade da Terra que podemos fazer algo nascer. Nesta pesquisa esse nascer é um corpo-arquitectura que pretende

³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, p.144.

⁴ Citação do trabalho que realizei para o Professor José Gil, no o Seminário “Estética e Ontologia” em 2008, e intitulado “Uma Casa, Posturas, Cores e Cantos.” Este título é por sua vez retirado do livro “O que é a Filosofia?” de Deleuze e Guattari, no capítulo sétimo, “Percepto, Afecto e Conceito.”

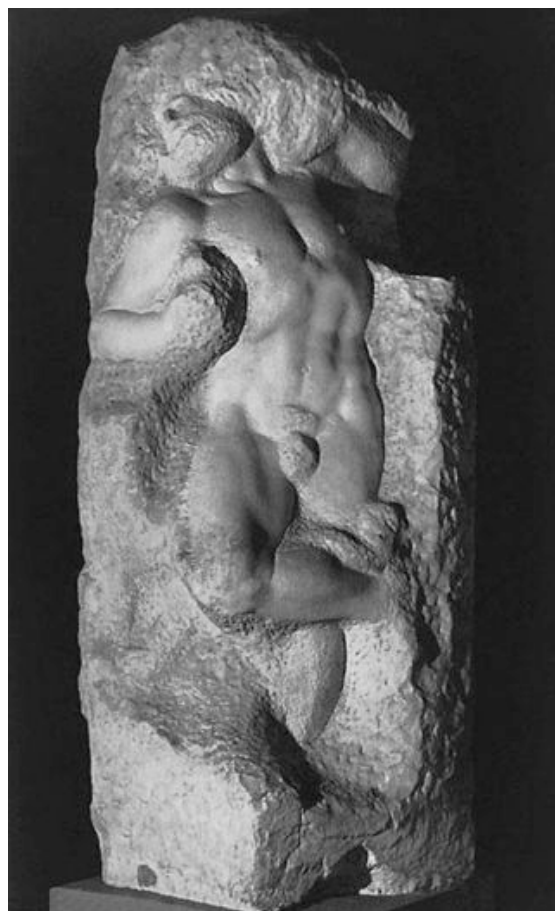
mostrar que é da animalidade da Terra que ele nasce. Giorgio Colli traduz mesmo “Natureza” por “Nascimento” o que nos faz voltar e compreender melhor o conceito de “ritmo da natureza”. *Natura* (vem do grego *gnascor*), palavra de onde deriva a palavra natureza, significa o que está a sempre a nascer, “uma coisa que sai da terra como as plantas”. Não posso aqui deixar de citar o texto *A forma como problema: as nuvens e o vaso sagrado* de Maria Filomena Molder: “De modo agudíssimo os Gregos perceberam que a Natureza era criadora de formas e que, ao mesmo tempo, não as deixava estar muito tempo na mesma posição, no mesmo estado, na mesma configuração.”⁵

É desse lado “animal” da Terra e de cada um dos seus lugares que vos quero falar. As “Esculturas Inacabadas” de Miguel Ângelo, expostas no Museu da Academia de Florença, Itália, podem ser uma boa porta de entrada para este pensamento. As esculturas chamam-se “Inacabadas”, pois são esculturas de corpos Humanos que estão metade já visíveis e a outra metade ainda está dentro da pedra onde a escultura foi ou estava a ser feita. Mas a minha percepção é diferente. No meu entender, o pintor, escultor e arquitecto renascentista italiano não deixou de acabar ou terminar estas esculturas conforme a sua própria designação o deixa transmitir; são corpos Humanos que se mostram, mas que ao mesmo tempo ainda pertencem a um lugar, por mim chamado “mãe”. Estas esculturas vivem no dilema ou paradoxo de quererem ser corpo, mas sabem que pertencem e sempre pertencerão à sua pedra “mãe” como se estivessem continuamente a nascer. “Esculturas Inacabadas” é, mesmo, uma designação onde o conceito de movimento terá sempre que “vir ao de cima”. Este retorno, da natureza ao corpo e do corpo à natureza, tentará, ser melhor observado no segundo capítulo desta tese. Apesar de se referir a outras esculturas de Miguel Ângelo, este excerto de João Miguel Fernandes Jorge não poderia vir mais ao encontro do que pretendo demonstrar neste subcapítulo: “permanecem sem aparente conclusão de forma voluntária. Não para obrigar o espectador a completar com a sua imaginação a forma que não emergiu totalmente da pedra. Mas para que a sua obra conserve a pedra viva de onde nasceu, o seu lugar de origem, o sentimento exacto da sua pátria toscana.”⁶

⁵ Esta citação foi retirada do texto já mencionado que fará parte de um volume a ser publicado, mas que me foi gentilmente cedido, e autorizado a citar, pela sua autora Maria Filomena Molder.

⁶ Excerto do texto “Graça, Energia e Artificio a partir da Pedra” Expresso nº 1820, Actual, 15 de Setembro de 2007. citado no livro *O Químico e o Alquimista* de Maria Filomena Molder, p.236.

Voltemos ao lugar onde o arquitecto se dirige para lá do projecto de uma obra de arquitectura. A Terra ou, mais concretamente, cada lugar é muito mais que alinhamentos geométricos e mensuráveis, possui uma "animalidade" passível de se observar, de se sentir e dar continuidade. O fundamental para este capítulo é o modo como percebemos a Terra. A Terra é um "grande animal", Respira!



Legenda: Duas imagens das “Esculturas inacabadas” de Miguel Ângelo, expostas no Museu da Academia em Florença - Itália.

1.3 RITMO

“Adopte o ritmo da natureza.
O segredo dela é a paciência.”

Ralph Waldo Emerson (1803-1882), *escritor norte-americano.*

Tema central deste capítulo, o **ritmo** é a “pedra de toque” da relação entre o lugar-animal e a pergunta “Onde Nasce a Architectura?”. A palavra ritmo vem do grego *rhuthmos* que na medicina tinha e tem o sentido de “Relação da intensidade entre as pulsações arteriais”. Tomar o pulso à Terra é sentir o seu “movimento” e “intensidade” e é este o “Onde Nasce a architectura?” que pretendo percorrer. Entendo assim, tal como os gregos, o planeta Terra como um “grande animal”. Se sentirmos o seu ritmo, podemos fazer nascer dele obras de construção humana, como de architectura, que ao saírem dele não perdem a noção da “origem” e, de certa forma, crescem para a ele voltar. Ao sentir todos os “fluxos”, “dinâmicas” de um lugar-natureza, como expliquei no subcapítulo anterior, podemos de certa forma fazer parte dele. Para isso é necessário um observar da natureza, com todos os nossos sentidos muito atentos e conscientes de um “saber” intuir. Para entender este tomar de pulso de cada lugar é necessário aceitar a “animalidade” da natureza. Este será, certamente, um caminho fértil. Quando pensamos em ritmo, lembramo-nos logo de música e dança. De uma forma muito simplista, é necessário “entrar” no ritmo da música para se conseguir dançar. Ritmo será, então, para este estudo um conceito fundamental para o último capítulo, onde falarei da architectura e da dança.

A paisagem possui gestos capazes de nos transportar para outros lugares. O lugar onde foi implantada a habitação que servirá de exemplo para este capítulo, e que é em Lousada - Portugal, levou-me até à Grécia, mais concretamente, até ao Teatro Epidauro.

Benveniste em *Problèmes de Linguistique Générale I* encontra nos Gregos várias expressões para designar forma, mas é numa delas que a noção de ritmo está inserida. “Foi Platão que

conferiu precisão à noção de ‘ritmo’(...)”⁷, “Ele [Platão] inova ao aplicá-la à *forma do movimento* do corpo humano que executa a dança, e a figuras em movimento.”⁸ Para Benveniste “A noção de ritmo é daquelas que interessa a uma grande maioria das actividades humanas.”⁹ No entanto a cultura ocidental, após Platão, interpretou de um modo muito geométrico esta concepção temporal que é o ritmo. O que Benveniste vem novamente adicionar ao conceito de ritmo é a “fluidez”, e entender este conceito com um tempo menos rígido. Podemos entender assim, que o ritmo na natureza e nos corpos são o seu “pulsar vital”. O ritmo é comparável “ao movimento das ondas do mar.”¹⁰

1.4 TEATRO EPIDAURO

Outrora palco para tragédias, o Teatro Epidauro foi construído no século IV a.c. e é um dos mais belos exemplos arquitectónicos do período helenístico, da antiga civilização grega. Classificado como Património da Humanidade pela UNESCO, este Teatro possui algumas características que o tornam único. Primeiro, a forma como se implanta na paisagem: a inclinação dos seus 55 degraus e a forma circular como se implanta, são um reflexo da morfologia daquele terreno. Segundo, a sua famosa e exemplar acústica: ainda hoje são conhecidos os testes de deixar cair uma moeda no palco e esse som projectar-se com grande precisão em cada um dos seus 14 mil lugares. Por último, a não-construção de uma fachada no palco, com função de acolher cenários, fizeram que o seu limite fosse adiado até ao infinito e que a paisagem fosse o seu único cenário. Estas são as características que nos vão abrir as portas para o exemplo que vem a seguir. No entanto e, sem muito aprofundar, devo realçar que Dioniso foi para os Gregos o deus da dança, do vinho, da embriaguez, das mulheres e foi um deus, segundo Colli e como poderemos ver em *As Bacantes* de Eurípedes, com “muitas manifestações animais”. Quando falamos em Dioniso será inevitável uma referência à sua esposa Ariana, a quem Giorgio Colli, a partir de uma fon-

⁷ Tradução livre do livro: BENVENISTE, ÉMILE, *Problèmes de Linguistique Générale I*, p.333-p.334.

⁸ idem, p.334.

⁹ idem, p.327.

¹⁰ idem, p.335.

te grego arcaica, chama a “Senhora do Labirinto”¹¹. O Labirinto representa um “perigo mortal”¹² e um “assédio para os homens”¹³, mas foi no entanto sempre um símbolo da dança. Colli descreve Ariana “Ligada a Dioniso como deusa labiríntica e obscuramente primitiva, Ariana reaparece no mito como mulher, filha de Pasífae e irmã de Fedra, portanto a expressão da violência elementar do instinto animal.”¹⁴ Podemos compreender melhor este “instinto animal” na *Origem da Tragédia*, onde Nietzsche tematiza a “animalidade” através do deus Dionísio. A “embriaguez”, que mais tarde refiro, é um conceito dionisiaco, e a “animalidade” também tem a ver com a “embriaguez”, são mesmo inseparáveis.

1.5 HABITAÇÃO “EPIDAURO” LOUSADA

Conforme, indicado anteriormente esta parte contém um exemplo de uma obra de arquitectura, que possa colocar em evidência o momento em que o ritmo da Terra foi fixado, e esse exacto momento serviu de mote ao projecto apresentado. “Foi o corpo que despertou da terra e que ouviu o ventre do Ser falar com ele.”¹⁵ Esta obra pretendeu ser o desejo do ritmo do local, mas deixarei que as fotos (de autoria de FG+SG), esboços, plantas e a memória descritiva, possam mostrar isso mesmo.

¹¹ Título do segundo capítulo: COLLI, Giorgio, *O Nascimento da Filosofia*, Tradução e Prefácio de Maria Filomena Molder, Lisboa, 2000.

¹² COLLI, Giorgio, *O Nascimento da Filosofia*, p.20.

¹³ idem, p.20.

¹⁴ idem, p.21.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zarastustra*, p.35.

Memória Descritiva Habitação “Epidauro” Lousada¹⁶

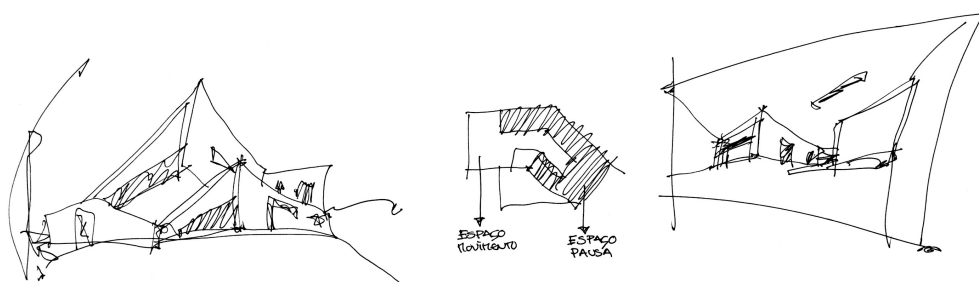
Um terreno, uma morfologia de desnível acentuado e uma paisagem natural extraordinária. Estas são as características que encontramos no lugar onde se iria implantar o projecto, e logo a imagem do Teatro Epidauro na Grécia nos surgiu e tornou-se mote.

A geometria pretendia-se de fácil leitura, talvez até, simples, mas com a expressividade suficiente que pudesse “abraçar” o terreno e dar-nos a imagem, mesmo que abstracta, de um teatro em que o seu palco fosse a paisagem. A forma como nasce e permanece na terra, torna-se como uma mão que segura uma eventual queda do céu. O modo horizontal como se implanta torna-a serena e acolhedora, mas deixa espaço para ainda serpentear.

No interior os espaços são pensados como espaços-movimento e espaços-pausa.

As aberturas e a fluidez dos espaços-movimento desenhavam vários espaços que se tornam num só, e são o reflexo do habitar em movimento. Os quartos, e os outros espaços configurados pelo descansar e pela pausa aparecem-nos de forma sequencial e desenhavam um corpo que habita o corpo exterior.

Esquissos

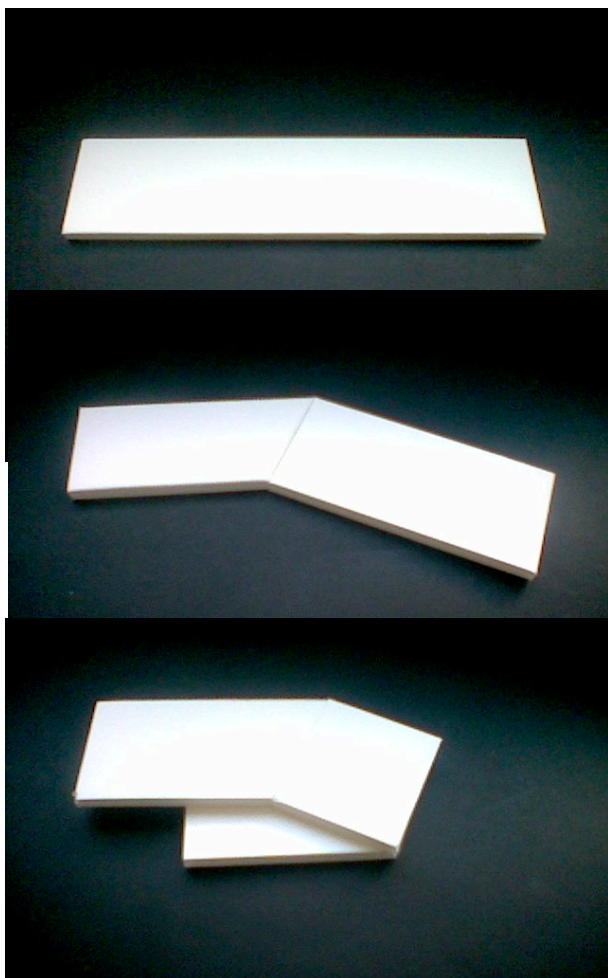


¹⁶ Arquitectos: Raimundo Gomes; Cliente: Olga e Luís Gomes; Localização: Cristelos, Lousada.

Conceito

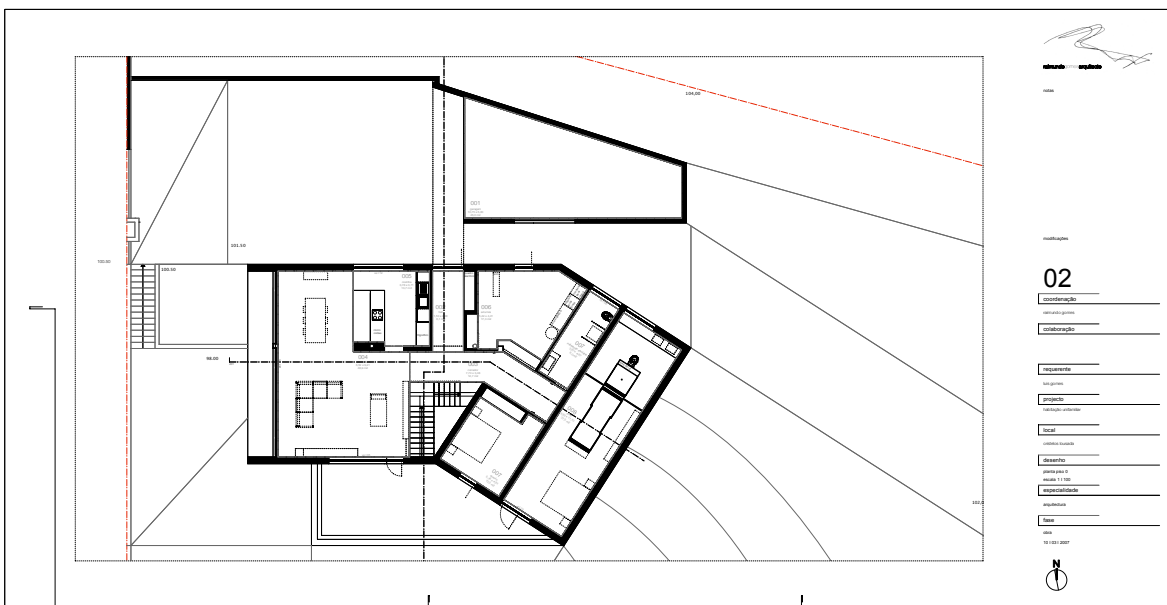


Legenda: Do lado esquerdo uma imagem do local antes da obra e do lado direito uma imagem do Teatro Epidauro (mote do projecto) na Grécia.



Legenda: Imagens demonstrativas do dar corpo ao conceito e da geometrização da forma.

Plantas



Legenda: Planta do piso 0 sem escala gráfica.



Legenda: Planta do piso -1 sem escala gráfica.

Fotos ¹⁷



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado sudoeste.



Legenda: Perspectiva fotográfica noturna do lado sudoeste.

¹⁷ De autoria de Fernando Guerra (FG+SG)

Fotos ¹⁸



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado nordeste.



Legenda: Perspectiva fotográfica nocturna do lado noroeste.

¹⁸ De autoria de Fernando Guerra (FG+SG)

2 FORMA E CORPO

Após a interiorização do ritmo da natureza, há que fazer nascer e crescer a forma do projecto de arquitectura. Eu chamo-lhe corpo da arquitectura. Seria insensato esquecer a primeira etapa nesta formação do seu corpo, o interiorizar do ritmo do lugar. Inevitável será a passagem pelo livro “Metamorfose das Plantas “ de Goethe, e toda aprendizagem da sua observação, e a passagem pelo livro “O Pensamento Morfológico de Goethe” de Maria Filomena Molder.

Poderá parecer fruto de uma escola “surrealista”, mas considero que a forma da arquitectura nasce como de um modo automático. Sinto mesmo que os meus melhores projectos, ou pelo menos aqueles que mais me agradam, reservam da minha parte um grau elevado de incapacidade em justificar o seu processo de “formação” através da razão. Então este estudo será o meu observar dos meus próprios projectos, e muitas vezes verei “pela primeira vez”.

2.1 CRESCIMENTO

Após me “embriagar” (conceito dionisiaco) com o ritmo do lugar, o corpo do projecto vai caminhando num jogo de “visibilidade e invisibilidade da forma”¹⁹, onde cada forma que nasce, cada “metamorfose” no “processo formativo” de projectar, é resultado do momento anterior, seja por “expansão” ou “contração”. Este crescimento tal como aparece no investigar na metamorfose das plantas em Goethe, é “(...) a tentativa de expressar simultaneamente o modo de intuir natureza e o modo de se intuir a si próprio(...)”²⁰. O corpo do projecto de arquitectura escolhido como exemplo é um reflexo disso mesmo, de uma “luta” das sucessivas “formas” consigo mesmas pelo qual o arquitecto se aprende a si próprio como tal. Aquando do acto de projectar arquitectura, o seu corpo vai ao mesmo tempo ter uma continuidade e uma transformação. Esta relação paradoxal é a “metamorfose” que Goethe nos fala. *O Corpo da Arquitectura* vai-se metamorfoseando e revelando uma forma como princípio de génese.

¹⁹ Citação da introdução de Maria Filomena Molder ao livro: GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder, 1993, p.11.

²⁰ Idem, p.11.

A obra de arquitectura, que irei apresentar no fim deste capítulo, é aquela, entre os meus projectos, cujo projectar do corpo sofreu uma constante “continuidade e transformação”. A procura que o movimento do corpo exterior fosse o reflexo da vivência do interior e da multiplicidade de configuração de espaços, levou-me muitas vezes a caminhos sem saída, tendo que saber regressar ao mote do projecto, à imagem dos dois braços (apresentada no subcapítulo 2.5). Esta complexidade formal também foi fruto das poucas ressonâncias físicas do terreno, o que levou a um corpo capaz de se “lançar” para lugares mais longínquos para reencontrar a natureza. Estes lugares são os dois precisos momentos que refiro na memória descritiva deste projecto.

2.2 METAMORFOSE DE GOETHE

“O conceito principal da metamorfose consiste em que as mesmas partes que se desenvolvem a partir uma das outras, conforme a possibilidade interna da sua natureza, se têm de coordenar e subordinar umas às outras e, se nos é permitido dizê-lo, supercoordenar. A metamorfose ocorre tanto progressiva como regressivamente, caso em que uma circunstância mais decisiva pode ser observada.”²¹ O conceito de “metamorfose” compreende a “feliz mobilidade e plasticidade” de cada forma. Ao longo deste estudo mostrarei que este conceito vai estar intimamente ligado ao corpo-arquitectura que pretendo mostrar. Goethe alimenta a concepção, intuição, que um objecto de arquitectura pode ser um corpo. Ele move-se na nossa percepção, como o simples movimento do sol, as passagens das Estações do Ano, o envelhecer dos materiais.

²¹ Citação do texto “Efeito da Luz” do livro GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, p.71.

2.3 RICHARD SERRA

Richard Serra é um escultor contemporâneo, consagrado, sobretudo, pela sua “Arte pública” desde a década de 70 do século XX. O material dessas obras é quase exclusivamente aço *cor-ten*. O diálogo que as suas esculturas estabelecem com a nossa percepção de espaço, seria, em si, um tema capaz de atrair muitos estudos.

Mas quero, aqui e apenas, falar de uma escultura que Richard Serra realizou para a “Fundação de Serralves” na cidade do Porto. Apresentarei no fim deste subcapítulo, na íntegra, o texto que o próprio Richard Serra escreveu sobre a escultura. Poderá parecer estranho a escolha desta mesma escultura, pois, e ao primeiro olhar, ela parece estática, constituída por dois rectângulos em aço, quando em outras cidades como Berlim ou Nova York, as suas intervenções são planos curvos cheios de tensões e dinâmicas. Confesso a minha admiração e aprendizagem perante todas elas. É que, a escultura criada para a cidade do Porto mostra-nos o observar e o “andar” mais do que a sua própria criação. “Andar é Medir” é uma escultura concebida para um caminho que apesar das alterações ao lugar com a construção do novo Museu, “manteve o seu carácter original”. No entanto “com a construção do novo museu, perdeu-se a função do caminho, o local foi marginalizado. O objectivo desta escultura é restaurar essa função e devolver ao público a privacidade e a intimidade do caminho histórico.” Esta escultura é um esforço para manter esta “passagem formada por pedras e árvores” viva e nos fazer caminhar entre dois planos e num caminho, agora, um pouco secundarizado. Os nossos passos medem e permitem-nos estabelecer uma relação com o espaço da envolvente, mais directa, deste caminho. No entanto esta nossa relação com o espaço ganha com o tempo. As Estações do Ano alteram as árvores, a cor das pedras do muro e toda a vegetação morre e volta a nascer. Aqui, o tempo torna-se decisivo na relação que a referida escultura nos faz estabelecer com o espaço. Este andar para medir é de passos lentos e repetitivos, mas cheio de movimento, intensidade, concentração e capaz de nos mostrar a “metamorfose” da natureza.

Texto integral de Richard Serra sobre a sua escultura “Walking is Measuring”

*“A escultura “Walking is Measuring” (“Andar é Medir”) está instalada num caminho entre uma fila de árvores e o antigo muro que rodeia o terreno do Museu de Serralves, separando-o da cidade. **Esse caminho é um dos poucos locais que não foram alterados pela construção do novo museu e mantém o seu carácter original.** O muro de pedra eleva-se a uma altura que vai de 3,5 metros a 5,5 metros ao longo de uma distância de várias centenas de metros. A escultura é composta por dois elementos de aço que têm a mesma altura do muro no seu ponto mais baixo e no mais alto. A placa de aço instalada junto ao ponto mais alto do muro é igual à altura deste, alinhando-se igualmente com a cota mais alta do novo museu. Este alinhamento torna óbvia a relação do velho muro com o museu, estabelecendo deste modo a percepção de escala para todo o contexto.*

A escultura mede a continuidade espacial do caminho e introduz a escala humana, quando quem o percorre se coloca em relação aos elementos da escultura que servem de medida para todo o contexto. Um bloco de aço perpendicular ao caminho é instalado junto à entrada do museu, que se eleva a uma altura de 5,5 m, igual à altura do muro nesse local. O outro elemento eleva-se a uma altura de 3,5 metros, e é igual à altura do muro do lado oposto do caminho. Ambos os elementos têm 2,5 m de largura e 15 cm de espessura.

*A selecção deste local deveu-se à intimidade e sensibilidade do velho caminho – uma passagem formada por pedras e árvores onde o construído pelo homem e a natureza se apoiam, complementam e enriquecem reciprocamente. **Com a construção do novo museu, perdeu-se a função do caminho, o local foi marginalizado. O objectivo desta escultura é restaurar essa função e devolver ao público a privacidade e a intimidade do caminho histórico.**”*

(Richard Serra, Outubro 1999)²²

²² Este texto foi retirado do “site” da “Fundação de Serralves”, <http://www.serralves.pt/gca/?id=360>, em Agosto de 2011

2.4 SOBRE A CIDADE SÃO JOÃO DA MADEIRA

Falar sobre sobre esta cidade é também falar da habitação que apresento no próximo sub-capítulo. Deste modo, e apenas para introduzir, São João da Madeira é uma cidade que pertence ao distrito de Aveiro, no norte de Portugal, tendo uma só freguesia e sendo o município mais pequeno, em área, do país. "Capital do Calçado" e reconhecida mundialmente pelo trabalho dos seus habitantes em chapelaria, esta é, sobretudo, uma cidade com uma população com mãos de artesão, com capacidade manual elaborada e cuidada.

Lembro-me de começar o projecto de arquitectura, que apresento a seguir, e acompanhado com um dos seus habitantes, perguntava: “Consegues caracterizar esta cidade, se possível, de uma forma sintética?”; Quando pensas nela que cor vês? Que cheiro sentes?”. Após muitas perguntas e respostas e de muito caminhar, deparamo-nos com uma das muitas esculturas espalhadas na cidade, que representam o trabalho dos seus habitantes em chapelaria e calçado e nos deu a visibilidade de “uma Cidade que olha com as mãos”



Legenda: Fotografia de uma escultura urbana representativa do trabalho de chapelaria de um habitante de São João da Madeira.

2.5 HABITAÇÃO “UMA CASA PARA UMA CIDADE QUE OLHA COM AS MÃOS” S.J.M.

Este exemplo volta a ser uma habitação unifamiliar. Da cidade já falei. Do terreno para implantar o projecto há que referir que senti o **olhar** como a sua vocação, o seu ritmo. Sem referências arquitectónicas contíguas, ou um terreno com uma morfologia ou configuração determinante, de novo, ouvi com muita atenção o pulsar do lugar. Percebi que existiam dois momentos espaciais precisos, onde de um se conseguia ver, ao longe, a linha do horizonte materializada pelo encontro entre o céu e o mar, e de outro, e com uma altura superior, a cidade vista por cima. Há que referir que o terreno em questão encontra-se no limite da cidade com a cota altimétrica mais elevada e que a sua construção encontra-se numa fase final. Para melhor entendermos os dois “fixares de momentos” referidos, deixo-vos com uma citação de Goethe:

“A fim de melhor alcançar o objectivo de Laoconte, o melhor era colocar-nos diante dele, a uma distância conveniente, com os olhos fechados. Que os abramos de seguida para os fechar imediatamente depois, e ver-se-á o mármore inteiro em movimento; temer-se-á que o grupo inteiro se altere, abrindo-os de novo. Eu diria que tal como se apresenta actualmente, ele é um relâmpago imobilizado, uma vaga petrificada no momento em que ela aflui em direcção à margem.”²³ Na habitação referida, os “fixares de momentos” do lugar desenham as duas mãos que dão corpo a esta arquitectura. Estes lugares para onde estas “mãos” olham, tornam-se com a arquitectura um todo. Como Goethe ao falar da escultura grega “Laoconte”, o corpo desta arquitectura ver-se-á em constante “movimento” e temer-se-á que o todo formado pela arquitectura e pelos momentos para onde olha se separem e deixem de ser um todo, um corpo-arquitectura.

²³ Goethe, *Ecrits sur l'art* Goethe, p.147.

Memória Descritiva “ Uma Casa para uma Cidade que Olha com as Mãos”²⁴

No observar do terreno sentimos que o olhar se torna na sua vocação primeira. Dele podemos ver, por entre a silhueta do lugar a sul, a sempre forte presença da linha do horizonte, desenhada pelo mar. A sudoeste e com uma capacidade de elevação, podemos também ver a cidade por cima e ter a sensação de voar.

Vamos então ter com a cidade e perceber o que ela tem para nos dar. As constantes escultura urbanas referentes ao trabalho em chapelaria e calçado leva-nos a encontrar um povo que sabe olhar com as mãos.

Uma casa para uma cidade que olha com as mãos, torna-se assim o mote para o solicitado objecto de arquitectura.

A forma de um corpo exposta por dois braços, onde as suas mãos olham para, as já apresentadas: linha do horizonte e cidade no olhar de um pássaro, desenharam a nossa intenção de implantação e integração.

Este corpo, o volume da habitação, será um bailarino que apenas com um gesto, multiplica o seu corpo e confere-lhe a dimensão de todo o seu olhar.

O volume anexo pretende conferir um desenho de remate do terreno e estabelecer um diálogo com o volume principal.

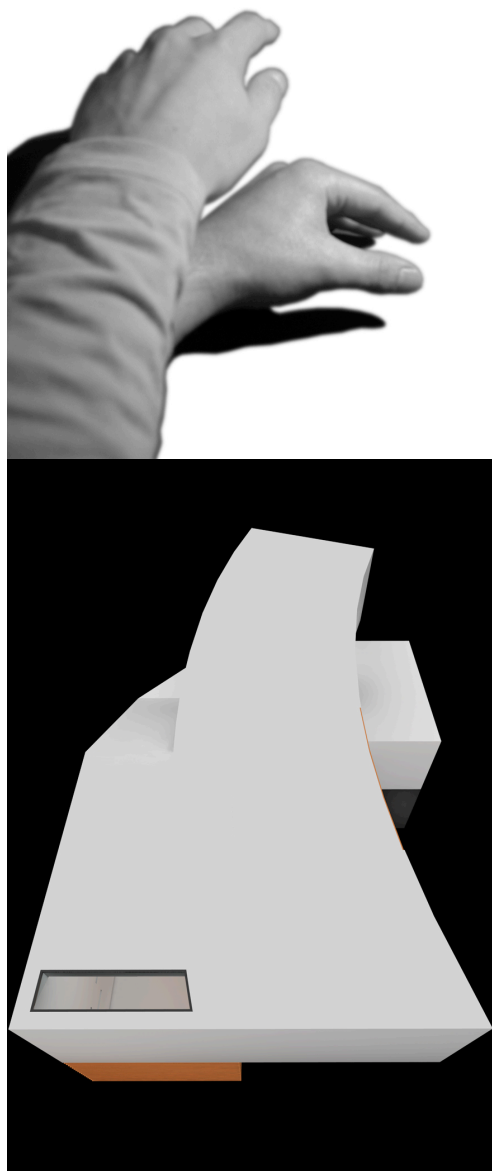
São assim dois corpos que pretendem habitar este espaço de um modo harmonioso, consigo mesmo, com o lugar e com a memória de uma cidade.

²⁴ Arquitectos: Raimundo Gomes e José Oliveira; Cliente: Ana Oliveira e Paulo; Localização: São João da Madeira.

Esquissos

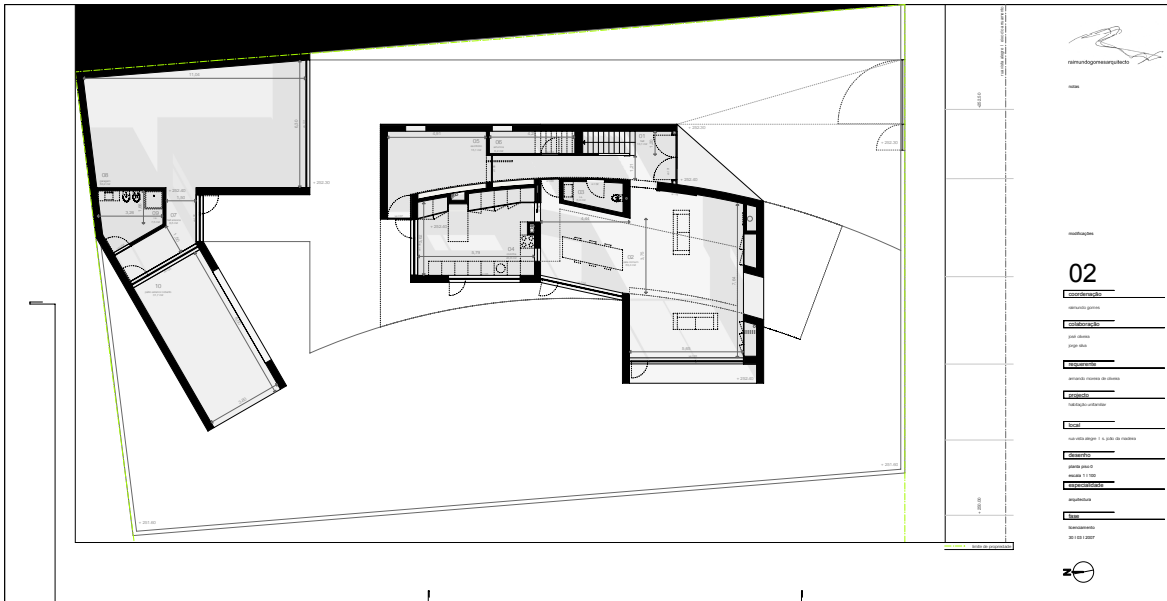


Conceito



Legenda: Em cima o mote para o projecto; em baixo uma imagem virtual do corpo da habitação.

Plantas



Legenda: Planta do piso 0 sem escala gráfica.



Legenda: Planta do piso 1 sem escala gráfica.

Fotos²⁵



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado sudeste.



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado noroeste.

²⁵ De autoria do Arquitecto José Oliveira.

Fotos²⁶



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado oeste.



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado sudoeste.

²⁶ De autoria do Arquitecto José Oliveira.

3 PESO E LEVEZA

3.1 GRAVIDADE

A **gravidade** é uma das forças da Natureza e é, sobretudo, visível na atracção entre corpos. Muitas vezes chamada como “lei da Natureza”, confere peso a tudo o que “habita” no planeta Terra. Deste modo, o centro da Terra funciona como um íman que atrai os objectos e os corpos que a percorrem e nela existem. Consultando um dicionário²⁷, **gravidade** é definida como a “(...) atracção gravitacional entre a Terra ou outro corpo celeste e um objecto que entra no seu campo gravitacional, a qual é responsável (na Terra) pelo peso de um objecto próximo da superfície ou pela sua aceleração em queda livre (...)”. Podemos, assim, entender a gravidade como a força responsável pela nossa ligação, e de todos os corpos e formas, à Terra. A **gravidade**, como peso do corpo, é, deste modo, responsável pela relação dos corpos entre si, e dos corpos com o espaço. “A dança e a construção são também as duas artes mais directamente relacionadas com a natureza.”²⁸ Quando falamos em actividades artísticas, percebemos que a gravidade tem um papel determinante no acto de dançar e fazer arquitectura. Um bailarino joga com o equilíbrio e o desequilíbrio tendo em conta a gravidade, tal como o acto de arquitectura e, sobretudo, enquanto construção, tem nesta “força” um dos fundamentais e necessários domínios para a sua boa execução. É “vencendo” a gravidade, e este vencer é um equilíbrio entre peso e leveza, que um bailarino não permanece no chão ou, por exemplo, uma catedral não se desmorona e se transforma em pedras soltas. “Uma vez que todos os nossos movimentos e, principalmente, a postura corporal são influenciados pela lei física da gravidade”²⁹, conseguimos perceber, com estes exemplos, que a “força da gravidade” é a “pedra de toque” mais visível no encontro entre as artes de arquitectura e dança.

²⁷ O dicionário consultado foi: Dicionário Universal, Língua Portuguesa, Texto Editora, Lisboa, 2000.

²⁸ RACHMAN, John, *Construções*, p.61.

²⁹ LABAN, Rudolf, *Domínio do Movimento*, p.92.

3.2 PESO E LEVEZA

Após abordar um pouco do que é a gravidade, poderemos compreender melhor o **peso** e a **leveza** de um bailarino ou de uma obra de arquitectura. A gravidade confere, então, **peso**. E como diria José Gil “O peso faz mover”. “O peso do corpo constitui um (...) paradoxo: se exige um esforço para o fazermos mexer-se, é também ele que nos transporta sem esforço através do espaço.”³⁰ É da consciência do **peso** do nosso corpo e da força de gravidade que a Terra exerce sobre ele, que começamos a ter a primeira consciência de nós. É através desta consciência que surge a necessidade de **leveza**, e é através dela que a leveza é possível. Deste modo poderemos dizer que é o peso que nos faz procurar o movimento e a **leveza**.

Na dança “há duas espécies de equilíbrio corporal: o puramente mecânico, de um sistema físico; e um outro que o movimento e a consciência introduzem no corpo.”³¹ Os nossos passos já possuem esse “equilíbrio corporal” enquanto “puramente mecânico”. Aprendemos a andar, a movimentar-nos por fruto de uma necessidade vital, quase instintiva e de sobrevivência. Estes movimentos não requerem uma consciência, resultam nas tarefas do nosso corpo no dia-a-dia mas raramente pensamos nelas. Por outro lado, existe um movimento que requer a “consciência do corpo”. A dança é a sua prova. Um bailarino, para poder dançar, tem de ter consciência das qualidades do seu corpo, do seu peso, da sua fluidez, da rapidez ou lentidão dos seus gestos, entre outras. Após tomarmos consciência do nosso corpo, podemos entrar no “jogo” do equilíbrio e desequilíbrio, e esse jogo é a “matéria” base para atingir um “movimento consciente”: dançar. “*O Domínio do Corpo*” é aqui fundamental, como nos mostra Rudolf Laban no livro com esse mesmo título, e do qual falarei no subcapítulo seguinte.

Na concepção da arquitectura o **peso** e a **leveza** também possuem um papel determinante. Podemos mesmo dizer que só é possível construir um edifício devido à força da gravidade exercida pela Terra e tem a ver, principalmente, com o peso dos materiais com que construímos e o modo como os articulamos nas construções. Até aqui estamos a falar de um “equilíbrio” puramente “físico”, mas essencial. No entanto, e mesmo na arquitectura, poderemos falar de um

³⁰ GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p.69.

³¹ idem, p.19.

“equilíbrio consciente”. Nestes casos, passamos a “jogar” com o equilíbrio das construções e com a “lei da física”. Antes de dar alguns exemplos gostaria de salientar que neste domínio a engenharia de estabilidades toma um papel decisivo, e o diálogo entre o engenheiro de estruturas e o arquitecto torna-se fundamental. Por vezes, num “corpo” de arquitectura temos a “necessidade” de o prolongar para além dos seus limites físicos. Esta “necessidade” ou “vontade” pode tornar-se visível de diferentes modos. Por vezes, o arquitecto tem necessidade que uma parte da forma do seu edifício se estenda, fique suspensa no ar, como uma mão que quer agarrar algo. Este será um exemplo de um movimento extensivo e “consciente do seu corpo” na arquitectura. Quando aqui falamos em movimento extensivo não estamos a relacionar com o pensamento de Deleuze, mas sim a pensar num corpo da arquitectura que continuamente se estende nas mais variadas direcções do lugar. Falamos de um corpo de uma arquitectura ou de um bailarino que não restringe os seus movimentos ao espaço com limites previamente definidos. Este é, um dos momentos, em que a arquitectura e a dança se olham “olhos nos olhos”.

“O novo papel que a leveza tem de representar, coincide com uma nova e mais rítmica concepção do nosso etos [ethos]. O etos [ethos] já não deve ser pensado, como na etimologia arquitecturalmente sugestiva de Heidegger, enquanto lugar de residência, tal como não é algo que possa ser completamente planeado ou manifesto na geometria transparente e imaterial. Ao invés, o nosso etos [ethos] consiste em múltiplas maneiras de ser e no modo como estas se entrecruzam; e nestas maneiras reside sempre a possibilidade do movimento leve no espaço informe, não apenas anterior à circunscrição material do espaço e do tempo, mas também ao domínio imaterial do espaço e da forma. Deste modo, a função de leveza encontra-se num certo à-vontade ou liberdade de movimento.”³² Aqui John Rajchman fala-nos num “domínio imaterial” da arquitectura. Há, no entanto, que esclarecer o “conceito de espaço informe”, anteriormente citado; é preciso recorrer a Plotino nas suas *Éneadas*, onde o informe se mostra desprovido de forma no sentido de uma plenitude excessiva que não é sujeita a qualquer construção, ordenação ou limite. “Para ele [Plotino] não deve existir uma só coisa; a multiplicidade, a variedade é sinal de completude manifestada, de sobreabundância. ‘Não deve existir uma só coisa; senão tudo permanente escondido...’ (IV,

³² RAJCHMAN, John, *Construções*, p.51.

8,6). [Plotino, *Enneades*, trad. E. Bréhier, Paris, Belle-Lettres, 1963]”³³Também será aqui preciso analisar o que Rajchman nos pode querer dizer com “geometria transparente e imaterial” ou mesmo a relação de “leveza” com um “certo à-vontade ou liberdade de movimento”. Esta é uma citação do livro *Construções* e a relação da arquitectura e a filosofia é o seu mote, como ele mesmo refere: "E se então as construções na arquitectura e na filosofia descobrissem pontos provisórios de contacto e aliança, como se falassem juntas um novo idioma estrangeiro, que já não fizesse parte das linguagens reconhecidas de nenhuma delas?". Analisaremos, então, a “geometria transparente e imaterial”. Em primeiro lugar podemos facilmente entender que uma geometria transparente pode não ser uma geometria imaterial ou o seu contrário; no entanto, e neste caso, “transparente” pode apenas querer reforçar o “imaterial”. Podemos entender uma “geometria transparente” como uma geometria que seja de leitura clara, uma geometria composta de formas geométricas básicas e simples, de fácil legibilidade. Quando Rajchman fala de uma geometria “imaterial” na arquitectura está, em princípio, a falar de um paradoxo. Tendo em conta apenas o que podemos designar por senso-comum, a arquitectura é sobretudo matéria, a sua expressão é, literalmente, construída de materiais como pedra, betão, ferro, etc. No entanto se entendermos, como eu pretendo entender, a arquitectura como algo que se expressa, e onde as suas paredes podem falar e movimentar-se, se entendermos todo o processo arquitectura como uma “metamorfose”, aí, talvez sim, possamos falar de uma “geometria imaterial”. Contudo fica exposto este, pelo menos aparente, paradoxo entre uma “geometria transparente e imaterial”. Por outro lado, quando Rajchman nos fala de “leveza” e de um “certo à-vontade ou liberdade de movimento”, aqui a geometria “imaterial” pode ser mais entendível, e a minha percepção é que se quer falar de materiais físicos que querem sair dos seus limites, querem falar, que têm “vontade” e contêm em si capacidade de se expressar e “movimentar”.

Recorrendo a palavras de Nietzsche, a arquitectura, tal como a dança e a vida, têm “coisas pesadas para transportar”³⁴. Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, fala-nos: do sofrimento da vida; do “Zaratustra bailarino”; do peso e da leveza referindo “Se a minha virtude é a virtude de

³³ Citação do capítulo V: *O Pensamento da Forma: Consentimento e Louvor do Caminho Intermédio* de Maria Filomena Molder presente na *Revista de Filosofia e Epistemologia*, Publicações Dom Quixote, 1984, p.118.

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zaratustra*, p.139.

um dançarino e se, muitas vezes, saltei a pés juntos para um enlevo feito de ouro e esmeralda; se a minha malícia é uma malícia risonha, afeita às encostas cobertas de rosas e às sebes de lírios; é que no riso tudo o que é mal se junta, mas santificado e absolvido pela sua própria felicidade - e se o meu alfa e ómega consiste em todo o peso se tornar leve, todo o corpo se fazer dançarino e todo o espírito se metamorfosear em ave - e, em verdade, esse é o meu alfa e o meu ómega!”³⁵; mas sobretudo que apesar da vida ser sofrimento, e ser de difícil acesso, é pela ou através da Dança que podemos “tocar na vida”.

Em *Movimento Total* de José Gil conseguimos retirar um exemplo, extremamente, ilucidativo do paradoxo da relação entre o peso e a leveza: “A dança é de início obra de seres que andam e pesam sobre o solo. O astronauta não dança quando é largado no espaço ou quando, na sua cabine, não tem possibilidade de se ligar *direccionalmente* à Terra. Mas já a ausência de peso das estações orbitais de 2001 [no filme *A Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick] lhes permitia dançar ao som das valsas de Strauss: tinham encontrado o ponto de equilíbrio entre a força de gravidade e o movimento centrífugo à volta da terra.”³⁶. Podemos compreender, assim, que a ausência de gravidade equivale a uma sensação de leveza. Imaginemos um ginasta num trampolim que consegue atingir um determinado número de metros acima do nível da Terra, mas a sensação que ele dá ao espectador é que a cada momento ele regressa ao chão, ou pode mesmo cair. No entanto, um bailarino que apenas se põe em bicos de pés pode transmitir que a qualquer momento pode voar ou flutuar. “A sua leveza manifesta-se seja qual for a distância que está do solo, mesmo quando rasteja nas tábuas do chão. É por isso que o seu “meio” não é exterior ao seu corpo, mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele (...)”³⁷. Uma das descrições mais importantes sobre dança, leveza e movimento é mencionada em *L’Ame et la Danse* referente à bailarina Athikté, “Eu sonho com esses contactos indizíveis que se produzem na alma, entre o tempo, entre as brancuras e os movimentos dos seus membros em posição, e os acentos dessa surda sinfonia sobre a qual todas as coisas parecem pintadas e transportadas(...)”.³⁸

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zarastustra*, p.271.

³⁶ GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p.20 - p.21.

³⁷ *idem.*, p.20.

³⁸ Tradução livre do livro: VALÉRY, Paul, *l’Ame et La Danse*, p.118.

“Vencer o peso, tal é o fim primeiro do bailarino”³⁹ e é também o fim do corpo de uma arquitectura, que pretende que a dança seja a sua principal inspiração. O peso e a leveza fazem-nos compreender a dança e arquitectura como artes muito próximas. A sua polaridade mostra que é no seu jogo de equilíbrio que atingimos o domínio do nosso próprio corpo. O equilíbrio entre estas duas figuras torna-se fundamental para um bailarino poder dançar e para desenhar a forma de uma arquitectura assimétrica. Com Laban em *O Domínio do Movimento* (que será também o título ao próximo subcapítulo), poderemos compreender isso melhor. Ficam aqui duas imagens que relacionam um dos exemplos demonstrado no livro, anteriormente referido, e uma possível analogia quando projectamos arquitectura: quando uma perna de um corpo se levanta a outra estará a aguentar o peso do corpo; no acto de projectar arquitectura, quando parte da forma de um edifício se estende ou suspende, haverá uma outra parte sustentá-la.

3.3 DOMÍNIO DO MOVIMENTO

Neste subcapítulo, a dança aparece como realce, mas é a pensar e a aprender com ela que fazemos a passagem para a arquitectura. O domínio do movimento do corpo é essencial para um bailarino que dança. De igual modo o domínio da forma do corpo da arquitectura é basilar no acto de projectar. É neste encontro que designar uma construção, como “O Corpo da Arquitectura” se poderá melhor compreender e explicar.

Na dança “o bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimento domará movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo.”⁴⁰ A bailarina vai “(...) dançando segundo movimento mais complexos até alcançar uma espécie de transe”⁴¹, como nos fala José Gil da bailarina

³⁹ GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p.19.

⁴⁰ idem, p.14.

⁴¹ idem, p.232.

Athikté, do livro *L'Ame e la Danse*. Ao dançar, o bailarino entra numa espécie de “transe” e de algum modo “perde o peso do seu corpo”. É necessário atingir um patamar para poder “apanhar o pulso” do “ritmo” da dança e ser ele mesmo a própria dança. Para uma arquitectura que pretende dançar, é necessário também “perder o peso” do programa. Cada categoria de edifício tem um diferente programa. Assim uma habitação terá quartos, uma sala, uma cozinha, instalações sanitárias, arrumos, lavandaria, garagem; mas e, necessariamente, um Tribunal terá outro programa e outra articulação entre os seus determinados espaços. Mas o que é “perder o peso” do programa na arquitectura? De um modo geral trata-se de deixar a “forma vencer”. Normalmente quando entramos, por exemplo, num hotel a divisão dos vários quartos está bem evidente, e muitas vezes configura um corredor de acesso com saliências e reentrâncias, que ainda mais evidencia a definição dos limites dos espaços e a legibilidade do seu programa. Este modo de evidenciar o programa é muitas vezes fruto do processo de projectar arquitectura. O modo como os diferentes espaços se articulam é uma fase essencial nesse mesmo processo. No entanto, na sua forma final, a arquitectura pode ou não ser um reflexo desse mesmo processo de articulação de espaços. Outra leitura para isto acontecer é que o reflexo do programa na forma se pode tornar mas legível e orientável a quem percorre um edifício. Penso num projecto que desenvolvi enquanto estudante de arquitectura. No seu início havia que organizar urbanisticamente um lugar, onde existiu uma estação de comboios com forte presença na cidade. As linhas de caminho de ferro, tornaram-se no meu mote e as esculturas de Richard Serra no Museu Guggenheim de Bilbao personificaram alguém para eu dialogar. Na sequência deste projecto, desenvolvi um edifício para este mesmo lugar: um Tribunal de Trabalho. Esta categoria de edifício tem estabelecido um programa, e a relação entre os seus espaços é muito rígida. No entanto “quis ser” um Richard Serra e a forma do meu edifício eram planos na vertical que se torciam e criavam diferentes tensões e sensações a quem por eles percorresse. Decidi que estes planos eram o “corpo” do meu edifício, que no programa não se podia sentir. Um Tribunal normalmente já tem uma atmosfera tão pesada, por isso neste edifício queria que o percorressem como se de uma escultura se tratasse. A organização programática estabelecida foi cumprida, com mais ou menos torções dos meus planos. Tive também o cuidado de estas torções e as sensações provocadas suscitarem a orientação necessária

para os utilizadores deste espaço. A arquitectura cumpriu a sua função, mas a forma do seu “corpo” venceu.

Sabendo que o equilíbrio do corpo é fundamental e ter consciência dele e saber que transferir a gravidade no movimento das suas partes torna-se vital para dançar, José Gil pode-nos ajudar a entrar no estudo de Rudolf Laban. “Como constrói o bailarino o seu gesto?”⁴² Com Laban, aprendemos que gesto não é propriamente um movimento, mas pode prever esse mesmo movimento. Um olhar, ou um apontar numa determinada direcção pode antecipar o movimento que um bailarino irá fazer. Quanto ao movimento em si, Laban refere o “tronco da parte superior” como o “centro de leveza” e o “tronco da parte inferior” como o “centro de gravidade”, mas é tanto o “tronco da parte superior” como o “tronco da parte inferior” que fazem movimentar os seus respectivos membros. Introduziu novamente um pensamento de Laban com uma citação de José Gil, “(...) o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço,”⁴³ conforme o movimento do tronco inferior provoca o movimento dos braços, “deve-se notar principalmente que um movimento de talhar [Slaching, no original] as extremidades superiores se origina no centro do tronco.”⁴⁴ No entanto, o movimento não pode ser entendido como a soma das partes do corpo mas sim como um todo, e um todo num contínuo e permanente nascimento.

Entrando a fundo no estudo de Laban, compreendemos que todo o movimento requer “esforço”. Um bailarino necessita “(...) de um reconhecimento consciente do esforço.”⁴⁵ No entanto, dançar pode ser um acto de “ritual”, natural ou de impulso, e pode acontecer num corpo não-bailarino. “Se as crianças e os adultos dançam, quer dizer, se executam certas sequências de combinações de esforço para seu próprio prazer, não é necessário audiência. Nesse sentido, a dança é um exercício mais genuíno de esforço do que a representação.”⁴⁶ Quando falamos em movimento de um corpo, teremos de ter atenção aos seguintes aspectos: “a parte do corpo que se move”; o modo e para onde o corpo se desloca no espaço; “a energia muscular gasta” - aqui é mais percep-

⁴² GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p.14.

⁴³ idem, p.14.

⁴⁴ LABAN, Rudolf, *Domínio do Movimento*, p.47.

⁴⁵ idem, p.39.

⁴⁶ idem, p.41.

tível a noção de “esforço no movimento”; e a “velocidade do movimento”. Os conceitos de “peso, espaço e tempo”⁴⁷, surgem ligados ao movimento e são mesmo factores determinantes no acto de movimentar e dançar. Mas a elegância e sensualidade de um corpo que se move requer um movimento “estilizado”, ou seja, requer um movimento “intenso” mas de modo a “simplificar” cada movimento: “quanto maior a economia de esforço, menos aparente é a fadiga.”⁴⁸

3.4 “ACROBAT KITCHEN”

Falo de uma cozinha: “órgão” de um “Corpo da Arquitectura”. Até à sua materialização, esta cozinha passou, inicialmente, por uma fase de concurso público, e tinha bem definido o seu público alvo. Segundo o regulamento do concurso esta cozinha destinava-se a um casal com uma média de 30 anos, com uma vida movimentada e agitada, que não tivesse muito tempo para passar neste espaço e que apreciasse “gadgets”, ou seja, elementos tecnológicos, tais como “telefones inteligentes” ou outros aparelhos electrónicos.

Fazendo uma analogia com o quadro “Acrobata” de Picasso (a reprodução surge no fim do texto), ele tem uma determinada energia, é um “atleta” cheio de acção e que multiplica constantemente as suas tarefas e gestos, e tornou-se no mote para este projecto. Os movimentos que parecem impossíveis do acrobata desenharam a cozinha para este dinâmico casal e resultou numa implantação de dois corpos, cada um em forma de “boomerang”. Estas formas que nunca tocam nas paredes, não se fixam a nada, provocam um movimento em “oito” no chão a quem nela caminha, um movimento semelhante à fita de “Moebius”. O dinamismo que o espaço desta cozinha provoca é semelhante ao tipo de vida “agitado” e “dinâmico” deste casal e procura um movimento infinito e mais uma vez relacionamos este movimento com o da fita de Moebius e faz “durar o espaço”.

⁴⁷ idem, p.44.

⁴⁸ LABAN, Rudolf, *Domínio do Movimento*, p.26.

Memória Descritiva “Acrobat Kitchen”⁴⁹

Um Acrobata é a imagem de um corpo que se multiplica, se adapta e preenche um espaço através das formas por si criadas. Este espaço passa a conter imensas formas e movimentos e quem o habitar terá que vestir estas energias.

A Acrobat Kitchen será então um corpo-cozinha, materializa-se em dois corpos que interagem numa permanente intensidade de espaço. Dá corpo a uma matéria que não se agarra e por isso o seu uso será solto, cheio de liberdade e fervor de vida. A sua respiração será a de um jovem dinâmico, capaz de desenhar as mais complexas geometrias com o movimento dos seus passos.

Habitar este espaço cozinha será um contínuo acto, receptor e impulsionador de energias. Será transparente e capaz de fazer do seu chão atmosfera de música.

Libertar as formas do acto, e com os movimentos dos corpos fazer durar o espaço.

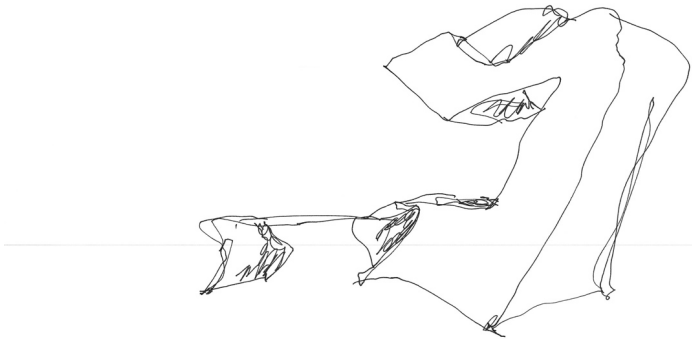
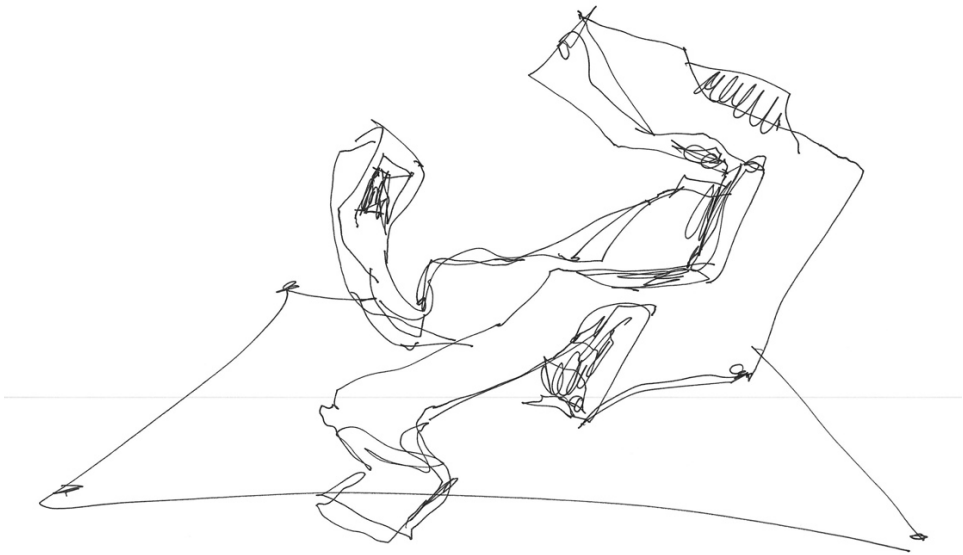
Conceito



Legenda: “OAcrobata” quadro de Picasso que serviu de mote para o desenvolvimento deste projecto.

⁴⁹ Autores: Raimundo Gomes, Christian Magalhães, Henrique Chaló e José Oliveira; Concurso para: Ordem dos Arquitectos SRN, Central de cozinhas e Exponor; 1º prémio, construída e exposta.

Esquissos



Fotos⁵⁰



Legenda: Fotografias da “Acrobat Kitchen exposta na Exponor - Matosinhos

⁵⁰ jamor móveis - cozinha construída pela jamor móveis e exposta a funcionar na Exponor - Matosinhos - Portugal e Birmingham - Inglaterra

4 ARQUITECTURA E DANÇA

4.1 “A DANÇA” DE MATISSE

Os quadros intitulados “A Dança” de Matisse são exemplos importantes para este estudo. Falo dos quadros no plural, pois e apesar de serem muito similares, existem dois: um está exposto no Museu de Arte Moderna em Nova York, e o segundo no Museu Hermitage em São Petersburgo (as suas reproduções aparecem em “outros exemplos”.) Neste capítulo volto a falar de “peso” e “movimento”. Matisse foi um pintor que “não parou de desenhar e de pintar bailarinas, de executar telas imensas sobre o tema *A Dança*, de fazer estudos de acrobatas, de «acrobatas-bailarinos», de recortar guaches de mulheres que a fluência das suas formas aproxima sem dúvida das figuras dançadas.”⁵¹ O tema a que Matisse tanto recorre *A Dança* e todas as resultantes obras, serão um apoio fundamental nesta minha pesquisa, de relação entre a arquitectura e a dança, e toma um papel decisivo em “O Corpo da Arquitectura” que apresento neste capítulo. José Gil faz uma descrição assertiva acerca dos quadros de Matisse que apresentarei a seguir: “A Dança” de Matisse: “(...)nem bi nem tri dimensional, mas fazendo coexistir os corpos num espaço único que os contém a todos.”⁵² Este quadros falam de movimento engendrado, da roda, de mulheres que dão as mãos umas às outras, numa espécie de contínuo que a roda consegue estabelecer, mas também consegue o descontínuo daqueles que fazem parte da roda e cada corpo está no movimento de maneira diferente: uns estão inseridos num movimento propulsor e outros estão na consequência desse movimento. Contudo existe uma sempre contínua propagação do movimento.

A habitação “A Dança” (apresentada em 4.4) e de que mais tarde falarei, pretende, “tomar o pulso” do lugar, e através de movimentos, geralmente associados a um bailarino, prolongar o seu corpo até ao infinito: com movimentos “intensos” e, sobretudo, “extensivos”. Pretende que os “membros” deste corpo de arquitectura se movimentem, e em forma de retorno os faça voltar à Terra. Fiz um esforço ao longo deste estudo por mostrar os conceitos de “intensivo” e “extensivo”, principalmente quando falamos em arquitectura, no entanto só as palavras de Deleuze de-

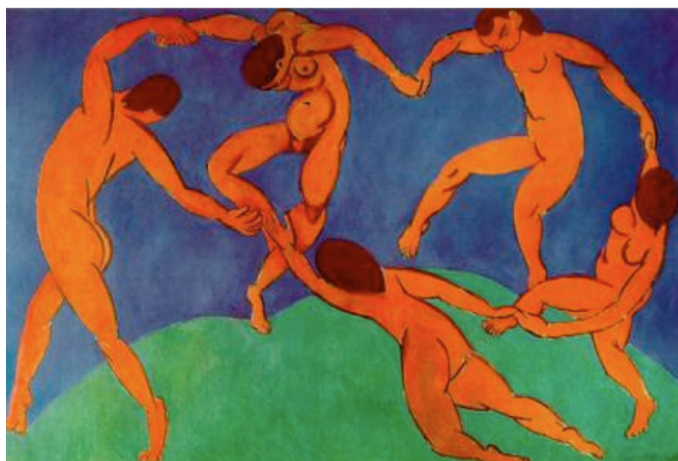
⁵¹ GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p.237.

⁵² idem, p.238.

monstram com exactidão o que quis e quero mostrar: “Os mapas não devem ser compreendidos apenas em extensão, relativamente a um espaço constituído de trajectos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito aquilo que preenche o espaço, àquilo que sustenta o trajecto.”⁵³ Deleuze quando aqui fala em “mapas” não se está a referir a arquitectura mas a cartografias, no entanto estabeleço um paralelo entre “os mapas” de Deleuze e os esquissos na arquitectura. A “intensidade” e “densidade” nos esquissos para a habitação “A Dança” demonstram a vontade de movimentos que o corpo desta arquitectura estabelece no espaço do lugar, dando continuidade às forças desse mesmo lugar.



Legenda: A Dança de Matisse I, 1909 - óleo sobre tela, 259,7 x 390,1 cm, *MOMA - The Museum of Modern Art*, Nova York.



Legenda: A Dança de Matisse II, 1909/1910 - óleo sobre tela, 260 x 390 cm, *The State Hermitage Museum*, São Petersburgo.

⁵³ DELEUZE, Gilles, *Crítica e Clínica*, p.90.

4.2 TRISHA BROWN

Uma das coreógrafas mais consagradas da dança “pós-moderna” é Trisha Brown. Toda a sua dança e pesquisa trazem elementos essenciais para o que está em causa para a presente tese. Um dos aspectos é que durante a sua carreira de bailarina e coreógrafa tentou “diluir fronteiras entre disciplinas artísticas”, e gostava do “contacto entre várias disciplinas e diálogo e a colaboração entre artistas.” A diluição das fronteiras entre disciplinas artísticas é o mote deste estudo. Compreender, analisar e reflectir sobre uma arquitectura que se “sinta” um bailarino e possa dançar, é a “luz ao fundo do túnel” do objectivo deste estudo. Ao longo dos capítulos fomos percebendo várias afinidades entre a disciplinas de arquitectura e a dança. Outro dos aspectos, importantes, nesta reflexão, são os desenhos de Trisha Brown. Para esta análise, a entrevista efectuada à própria artista e apresentada no livro *Trisha Brown - Danse, Précis de Liberté*⁵⁴ é essencial para a compreensão da relação entre o seu desenho e a sua dança. Com a leitura desta entrevista aprofundamos melhor a procura que Trisha Brown faz nos seus desenhos e a relação deles com as suas coreografias. Ao início, e segundo a própria Trisha Brown, os seus desenhos valiam por si, mas com a continuidade de execução deste exercício, os desenhos tornam-se, eles próprios, movimento; primeiro como reflexo da dança e, mais tarde, os desenhos ganham vida e tornam-se impulsionadores de movimentos nos corpos das suas coreografias. Trisha Brown cria o seu próprio “alfabeto” na arte de desenhar. Quando Trisha Brown fala na “espessura das linhas” dos seus desenhos, está a falar-nos em intensidades que o seu próprio corpo - a sua mão - regista no papel. Relaciono aqui os desenhos de Trisha Brown com a habitação “A Dança”: são uma“(…) passagem de fluxos intensivos do corpo ao quarto e à Casa, da Casa ao Universo, ou reciprocamente, quando a Casa e o Corpo se tornam Universo e Infinito.”⁵⁵ O que Ana Godinho refere com esta citação é que Deleuze para criar um “plano de composição da arte” necessita de um “território”, uma “casa”, mas ao mesmo tempo de uma “desterritorialização” que devolva a arte ao “Universo”. A necessidade dos desenhos de Trisha Brown “saírem do papel” no acto de desenhar reflecte a noção que a coreógrafa tem de corpo e da sua necessidade em se expandir. Falan-

⁵⁴ DOUCET, Michèle, BOULAN, Marie-Sophie, *Trisha Brown - Danse, Précis de Liberté*, Musées de Marseille, 1998.

⁵⁵ GODINHO, Ana, *Linhas do Estilo - Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, p.193 - p.194.

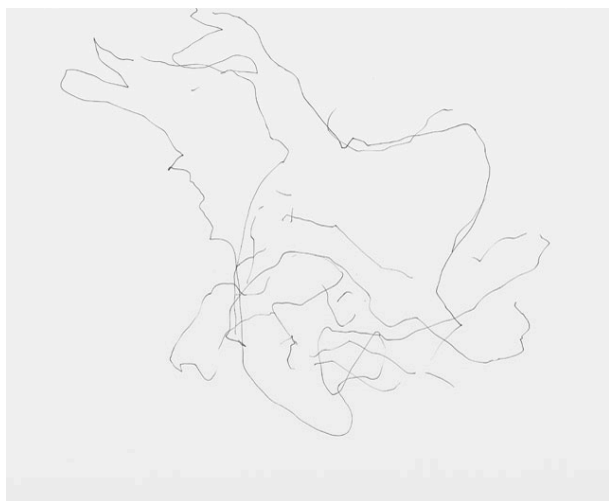
do disso, confessa: “Isto é um outro ponto de vista, outra forma de pensar sobre o movimento do corpo no espaço, que me liberta para coisas que eu nunca pensaria fazer na dança.”⁵⁶ Relaciono o desejo da habitação “A Dança” com necessidade de “libertar” o “corpo no espaço” dos desenhos de Trisha Brown, e na necessidade de devolver a “casa”, o corpo da habitação, ao “Universo e Infinito”

No entanto os desenhos que apresento a seguir mostram-nos, sobretudo o “silêncio”. Ao falar em “silêncio”, falo da “folha em branco” nos espaços vazios. Estes espaços permitem que num desenho o observador possa entrar na folha por entre eles; na dança em que os espectadores possam interagir com a coreografia; e se falássemos de pintura, e volto a pensar em Matisse, os espaços vazios abririam uma janela ao observador que o permitiriam entrar na tela, no universo da pintura. No entanto estes vazios também mostram o “lugar de origem” do desenho, da dança e do pintar: são o “regressar ao mármore” que referi em Miguel Ângelo.

Outro dos aspectos fundamentais da dança de Trisha Brown é a “democratização do corpo”, com ela os bailarinos não precisam de ser virtuosos e aproxima a dança dos corpos de todas as pessoas: o corpo também é tratado “democraticamente”, pois é sinónimo de um todo e não de partes, sendo, no entanto, todas as partes importantes. O corpo do bailarino já não precisa de ser atlético, elástico ou ter outras qualidades normalmente associadas aos corpos da dança. Também para Laban cada corpo, gordo ou magro, alto ou baixo tem a sua expressividade e qualidades que podem emprestar à dança.

⁵⁶ Tradução livre da entrevista concedida por Trisha Brown no livro: DOUCET, Michèle, BOULAN, Marie-Sophie, *Trisha Brown - Danse, Précis de Liberté*, p.417.

Desenhos de Trisha Brown



Legenda: Quatro desenhos de Trisha Brown com o Título “Handfall”, New York, 2005 (retirados do “site” da sua companhia)

4.3 O CORPO DA ARQUITECTURA

No subcapítulo seguinte, falarei da habitação “A Dança”; falarei do processo de projectar, tentando mostrar um contínuo infinito: desde o receber das forças do território até à arquitectura estar construída. Falo no captar do ritmo da Terra e interiorizar a morfologia do lugar, falo no crescer do seu corpo-arquitectura, falo em metamorfose, falo numa movimentada silhueta do corpo-arquitectura a estabelecer tensões com a morfologia do terreno, falo sobretudo num corpo-arquitectura que desenha sensualidade e movimento. O corpo do arquitecto dilui-se na própria arquitectura e desenha um espaço onde as energias fluem e permitirão criar o “Corpo da Arquitectura”. O arquitecto entra numa “simbiose” com o corpo da arquitectura, são um só. O corpo-arquitectura, que já é um todo, já não sabe se é dança ou arquitectura e revela relação entre estas duas disciplinas.

Conferimos à arquitectura movimentos de dança e designamo-la de “O Corpo da Arquitectura”. Para esta “forma de estar” na arquitectura é-nos exigido a capacidade de respirar todas as energias e forças que cada lugar transmite. Nasce o projecto, mesmo antes de existir. O projecto já está no lugar e o arquitecto apenas tem que “tomar o pulso” à “animalidade” da Terra. Agarremos o movimento na continuidade da “vontade” da Terra: “Nós não reflectimos: envolvemos e prolongamos o movimento local em movimentos mais vastos de pensamento(...)”.⁵⁷

A forma do corpo da arquitectura desenvolve-se numa intimidade com o vento a bater numa árvore e o simples sorriso de um velho que passou pelo lugar. Abre-se um eterno presente, o tempo dobra-se e o passado passa a estar na mesma camada do agora.

O corpo da arquitectura e o corpo do arquitecto unem-se numa simbiose, a habitação “A Dança” pretende expôr isso mesmo e da qual falarei a seguir. Conforme Trisha Brown refere que um bailarino não deve imitar um objecto mas ser esse mesmo objecto, na arquitectura pretendo que o arquitecto seja o próprio corpo da arquitectura.

⁵⁷ GIL, José, *O Imperceptível Devir da Imanência - Sobre a Filosofia de Deleuze*, Relógio d’Água, Lisboa, 2008, p.32.

4.4 HABITAÇÃO “A DANÇA”

A habitação “a dança” foi um projecto que desenvolvi enquanto profissional de arquitectura e enquanto estudante de filosofia. Foi-me conferida total liberdade e tentei materializar uma “arquitectura que dança”. Na memória descritiva, o Corpo do projecto revela-se, mostra a sua independência e singularidade, e fala em nome próprio. O Corpo da casa cresce num processo de metamorfoses, jogos entre as pedras e os desenhos que potenciam permanentes descobertas e “abrem janelas”. O rosto do novo habitante começa a ganhar identidade e independência e começa a construir-se a si mesmo. As paredes curvam, os tectos baixam e os espaços enriquecem-se de tensões. “É esta emergência que é já arte, não apenas no tratamento de materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e gritos que marcam o território.”⁵⁸ Apesar desta citação descrever o porquê dos movimentos na habitação “A Dança”, Deleuze no capítulo *Percepto Afecto e Conceito* refere-se à arte e não exclusivamente à arquitectura. Assim para Deleuze a “casa” é quando a arte encontra o seu “território” e se torna já “construtiva”. Uma imensidão de gestos e sentidos cruzam-se nos corredores e “(...) os elementos diferenciais comunicam entre si (sem formarem uma unidade conceptual).”⁵⁹ No corte do projecto da habitação “A Dança”, podemos ver que a curva do tecto pretende dar continuidade à silhueta do monte (representado nos desenhos técnicos). A meio, a casa baixa para permitir entrar dentro de si mesma. Do lado esquerdo, contraria o movimento do terreno para se abrir: um vidro destrói a geometria do espaço e adia-o até ao infinito. O corpo do arquitecto diluí-se no corpo da arquitectura: o meu corpo passa a ser o corpo da habitação “A Dança”. Um todo com desejo de dançar. Um corpo que já não sabe mesmo se é arquitectura ou dança. A sua forma entra num jogo de continuidade de descontinuidade e numa relação com a morfologia do terreno. O desnível é acentuado, mas o alcance do olhar é longínquo. O corpo da habitação afeiçoa-se ao perfil do terreno, mas, no momento em que o olhar é longínquo, o corpo estende-se no espaço num movimento de descontinuidade do perfil do lugar, e as “paredes” de vidro adiam o seu limite até ao infinito, estendendo os seus fluxos. Mas este caminho sofre pelo meio tensões com as suas paredes de betão, o corpo dobra-se e desdobra-se gerando inúmeras experiências espaciais. Num processo criativo e em constante

⁵⁸ DELEUZE, Gilles, *O que é a filosofia?*, p 162.

⁵⁹ GIL, José, *O Imperceptível Devir da Imanência - Sobre a Filosofia de Deleuze*, p 41.

formação, esta arquitectura que dança procura dar “visibilidade a formas que viviam na sombra”. Este corpo sabe que nasceu da natureza, respirando as afecções do lugar, mas num domínio do seu movimento joga com o seu peso e a sua leveza, tendo consciência dos momentos em “que à Terra deve voltar.” O seu ritmo, ou o seu tempo é indeterminado, tornando as suas formas livres e fluídas.

Memória Descritiva habitação “A Dança”⁶⁰

Hoje não falo!

Procuro “Encontros entre a Arquitectura e a Dança”. O movimento da vida fez-me encontrar alguém com a ousadia de me propor materializar este estudo em arquitectura. O projecto que apresento é, então, real e será mais um habitante de Lousada.

Mas hoje não falo!

Fala, sim, um corpo com vontade de dançar. Já não sei se é Arquitectura ou se é Dança, sei que existe e expressa o seu ser...

Eu sou corpo

Eu existo na vontade de dançar

Eu sou o desenho sensual de um perfil

Eu sou morfologia e o seu olhar

Eu jogo com o peso da Terra

Eu toco no perfil de um lugar

Eu sei desdobrar-me e sair de mim mesmo

Eu sei quando à Terra devo voltar

Eu dou visibilidade a formas que viviam na sombra

Eu não tenho princípio nem fim

Eu nasci do vazio das pedras

Eu cresci a brincar com as nuvens

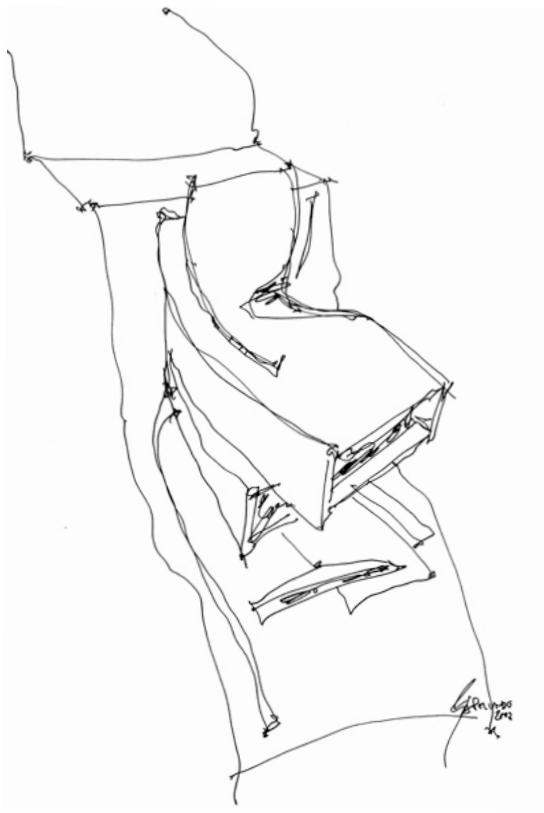
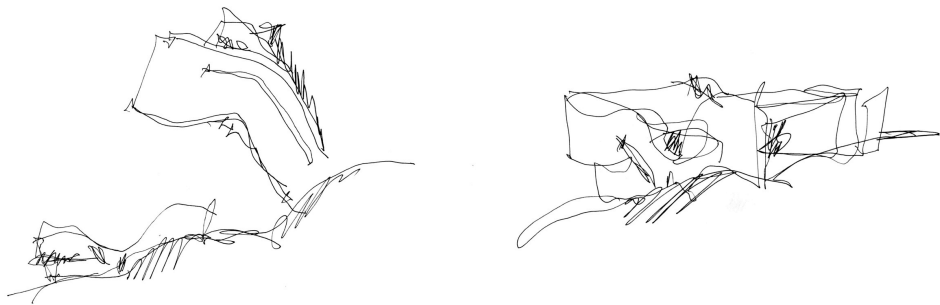
Eu sou simplesmente três planos

Eu sou paredes estruturais, como sou linhas e espaços

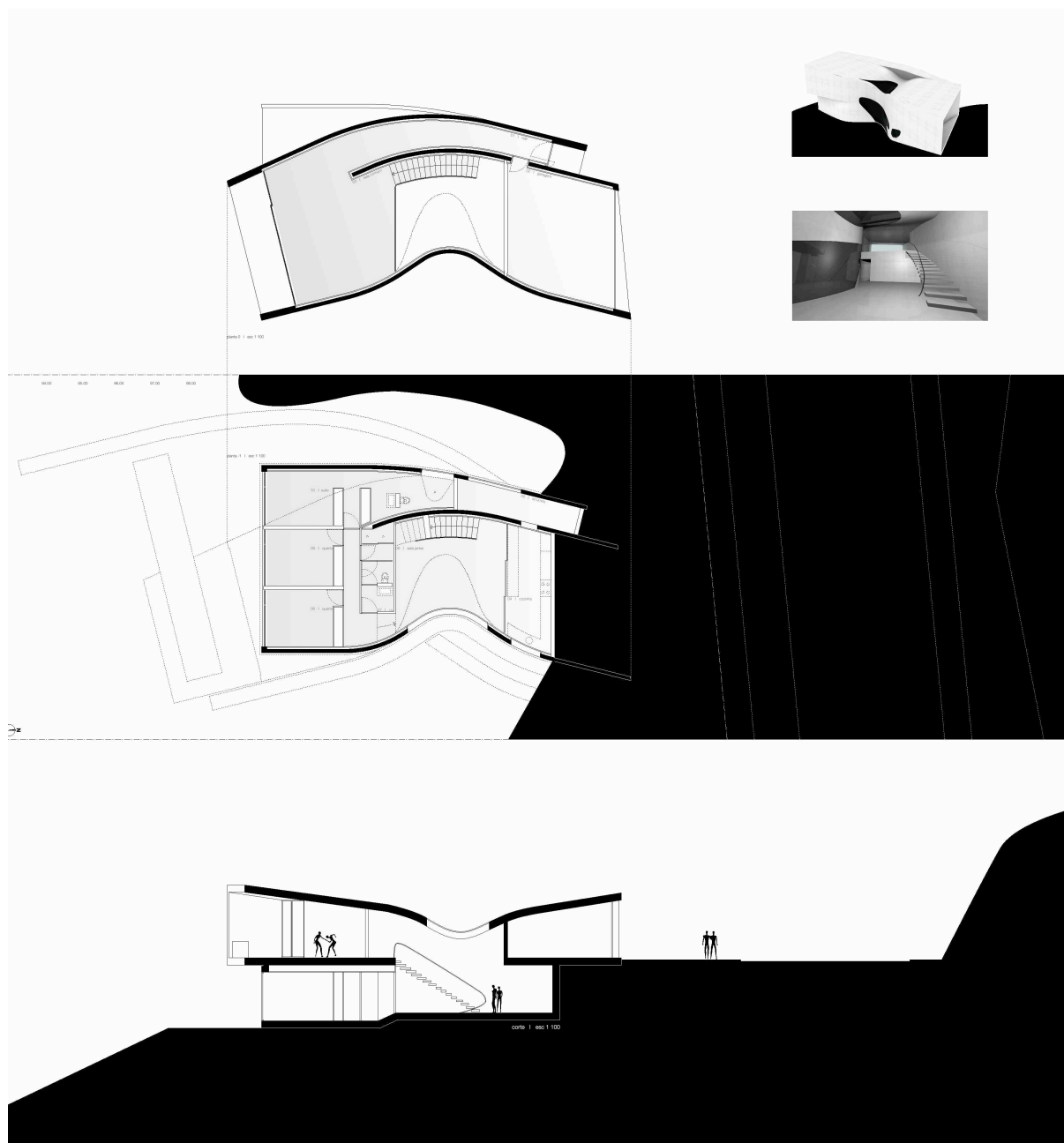
Eu sou betão e toda a sua adaptabilidade às formas livres e fluídas

⁶⁰ Arquitectos: Raimundo Gomes, Vitor Alves e José Oliveira; Cliente: Equed, espaços que dançam, Lda; Localização: Lousada (em construção).

Esquissos



Plantas e corte



Legenda: Planta do piso 0 em cima, planta do piso -1 a meio e um corte longitudinal em baixo
- sem escala gráfica.

Fotos⁶¹



Legenda: Perspectiva fotográfica da habitação inserida no lugar.



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado norte.

⁶¹ De autoria do Arquitecto José Oliveira.

Fotos⁶²



Legenda: Perspectiva fotográfica vista do interior.



Legenda: Perspectiva fotográfica do lado sudeste.

⁶² De autoria do Arquitecto José Oliveira.

CONCLUSÃO

“Enquanto houver uma forma que não tenha encontrado a sua cidade, continuarão a nascer novas cidades.”

Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*.

Construí o meu corpo, *O Corpo da Architectura*. Com as palavras dos capítulos mostrei os vários membros desse corpo. O caminho que fui percorrendo e os conceitos que fui trabalhando pretendiam construir um todo, uma architectura, um corpo, uma dança. Mostrei “formas que viviam na sombra” e que procuram mostrar uma architectura que dança. Não são só paredes ou betão, ou mesmo sensações, é algo que dá um corpo à architectura e desenha-se uma nova vontade de existir. Formas que entram num movimento sem fim e dão visibilidade à sensualidade e movimento de uma architectura que dança. Entramos numa roda, numa espiral, um jogo de sensações. Cada elemento é propulsor de um todo assim como na “A Dança” de Matisse. A polaridade do peso e da leveza, do desequilíbrio e do equilíbrio estabelecem “O Domínio do Movimento” e desenha o corpo.

Expresso a minha “dívida” para com os artistas, Miguel Ângelo, Matisse, Trisha Brown e Richard Serra, com eles e com os filósofos e os autores como Goethe, Nietzsche, Rudolf Laban, Deleuze, José Gil, Maria Filomena Molder, entre todos os outros que cito ou refiro na bibliografia, pois tornaram-se para mim essenciais para encontrar uma architectura que dança.

A habitação “A Dança” dá forma a esse desejo da architectura dançar, diluiu o meu corpo no seu corpo, permitindo-me sempre um “nascer de novo”. Como refiro no início da conclusão, cada capítulo deste estudo é um membro de um corpo, que com veemência procurei que fosse um todo, procurei que mostrasse o título desta teste: *O Corpo da Architectura*.

BIBLIOGRAFIA

(Obras lidas e citadas)

ALMEIDA, Helena, *Pés no Chão, cabeça no Céu*, Martins Fontes, tradução de António de Pádua Danesi, São Paulo, 2005.

BENVENISTE, ÉMILE, *Problèmes de Linguistique Générale I*, Éditions Gallimard, 1966.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, tradução de António de Pádua Danesi, São Paulo, 2005.

BROWN, Trisha, *Dance and Art in Dialogue 1961 -2001*, The MiT Press.

CACH, Bernard, *Earth Moves*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1995.

COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, Relógio D'Água, Tradução e Prefácio de Maria Filomena Molder, Lisboa, 2000.

COLLI, Giorgio, *O Nascimento da Filosofia*, Edições 70, Tradução de Artur Morão, Lisboa, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Crítica e Clínica*, Edições Século XXI, Tradução de Pedro Eloy Duarte, Lisboa, 2000.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Edições 70, Tradução de Alberto Campos, Lisboa, 2007.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, Editorial Presença, Tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, 1992.

DOUCET, Michèle, BOULAN, Marie-Sophie, *Trisha Brown - Danse, Précis de Liberté*, Musées de Marseilles, 1998.

FARGUELL, Roger W. Muller, *Figuras da Dança*, Fundação Calouste Gulbenkian, tradução: Fernanda Mota Alves, João Barrento, Teresa Cadete, Paulo Osório de Castro, Maria Filomena Molder, José Miranda Justo, Lisboa, 1998 -2001.

GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Relógio D'Água, Tradução de Miguel Seras Pereira Lisboa, 2001.

GIL, José, *Metamorfose do Corpo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1997.

GIL, José, *O Imperceptível Devir da Imanência - Sobre a Filosofia de Deleuze*, Relógio d'Água, Lisboa, 2008.

GODINHO, Ana, *Linhas do Estilo - Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, Relógio d'Água, Lisboa, 2007.

GOETHE, *Écrits sur L'Art*, Centre National de la Recherche Scientifique , Textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer présentés par TZVETON TODOROV.

GOETHE, *O Jogo das Nuvens*, Assírio & Alvim, selecção, tradução, introdução, prefácio e notas João Barrento , Lisboa, 2003.

GOETHE, *Viagem a Itália*, Relógio d'Água, Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento, Lisboa, 2001.

GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder, 1993.

LABAN, Rudolf, *Domínio do Movimento*, Summus editorial, tradução de Anna Maria Barros Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto, São Paulo, 1971.

LOUPE, Laurence, *Poétique de la Danse Contemporaine*, Ed, Contredanse, Bruxelles, 1997.

MALDINEY, Henri, *Regard Parole Espace*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1973-1974.

MOLDER, Maria Filomena, *A Imperfeição da Filosofia*, Relógia d'Água, Lisboa, 2003.

MOLDER, Maria Filomena, Introdução a: GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

MOLDER, Maria Filomena, *O Químico e o Alquimista - Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Relógio d'Água, Lisboa, 2011.

MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento da Forma: Consentimento e Louvor do Caminho Intermédio*, Revista de Filosofia e Epistemologia Publicações Dom Quixote, cap.V, 1984.

MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder, 1995.

MOLDER, Maria Filomena, *Semear na Neve*, Relógia d'Água, Lisboa, 1999.

MONTANER, Josep Maria, *As Formas do Século XX*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zarastustra*, edição Relógio d'Água, tradução de Paulo Osório de Castro, Lisboa, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, Edições 70, Tradução Artur Morão, Lisboa, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*, edição Relógio d'Água, Tradução de Teresa R. Cadete, Lisboa, 1997.

PLATÃO, *Timeu*, Instituto Piaget, Tradução de Maria José Figueiredo, Lisboa 2003.

PLOTINO, *Éneadas*, Losada, Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, Traducción: Juan David Garcia Bacca, Buenos Aires, 1946.

PLOTINO, *Enéadas III-IV*, Biblioteca Clásica Grados, Introducciones, Traducciones y Notas de Jesúd Igal, Madrid, 2008.

RACHMAN, John, *Construções*, Relógio D'Água, tradução de Margarida Vale de Gato, Lisboa, 2002.

RYKWERT, Joseph, *A Casa de Adão no Paraíso*, Editora Perspectiva, tradução de Ana Gabriela Godinho de Lima, Anat Falbel, Margarida Gildszajn e Mário H. S. D'Agostinho, São Paulo, 2003.

RYKWERT, Joseph, *The Dancing Column*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 1996.

SOUSA, Eudoro de, *Dioniso em Creta e outros ensaios*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2004.

VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, Massachusetts, 1992.

VALÉRY, Paul, *Eupalinos, l'Ame et la Danse, Dialogue de l'arbre*, Editions Poésie Gallimard, France, 1975-2002.